



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Espacio de transformacion : (meta)poesia de Jenaro Talens : entre teoria y practica : en torno a "El vuelo excede el ala"

Author: Ewa Śmielek

Citation style: Śmielek Ewa. (2014). Espacio de transformacion : (meta)poesia de Jenaro Talens : entre teoria y practica : en torno a "El vuelo excede el ala". Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Śmielek

Espacio de transformación
(Meta)poesía de Jenaro Talens: entre teoría y práctica
En torno a “El vuelo excede el ala”



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2014

Espacio de transformación
(Meta)poesía de Jenaro Talens:
entre teoría y práctica
En torno a “El vuelo excede el ala”



NR 3214

Ewa Śmiałek

Espacio de transformación
(Meta)poesía de Jenaro Talens:
entre teoría y práctica
En torno a “El vuelo excede el ala”

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
Magdalena Wandzioch

Recenzent
Justyna Ziarkowska

Índice

Introducción	7
1. Poesía española de la segunda mitad del siglo XX: panorama generacional	13
1.1. Antecedentes y propuestas de periodización	13
1.2. La Generación de los 50: el primer paso hacia la nueva estética	16
1.3. La Generación de los Novísimos: la nueva poética	20
1.3.1. Circunstancias del surgimiento del grupo	20
1.3.2. Rasgos característicos de la nueva estética	24
1.3.3. Ruptura dentro de la Generación Novísima	27
1.3.4. Un rasgo común: la primacía del lenguaje poético	29
1.3.5. El lector y su función	34
1.3.6. Metaliteratura en el contexto novísimo	37
2. Jenaro Talens: (meta)poeta	43
2.1. Obra talensiana	43
2.2. Propuesta teórica de Jenaro Talens	46
2.2.1. Entre teoría y práctica	46
2.2.2. “El espacio del poema”: acercamiento a la teoría talensiana	47
2.2.3. “Para un ensayo de definición”: práctica teórica en la praxis poética	61
3. Poética de Jenaro Talens: desarrollo del <i>modus operandi</i>	67
3.1. Soledad y abandono: características de la vida humana	67
3.2. Muerte: ¿posibilidad de renacer?	71
3.3. Amor: el motor del quehacer poético	76
3.4. Espejo: reflejo de la mirada y de la memoria	87
3.5. Sujeto lírico talensiano	94
3.6. Lenguaje poético	119
4. Taller: consolidación del <i>modus operandi</i>	125
4.1. Notas preliminares	125
4.2. “Los libros que he leído”: prosa poética	127
4.2.1. “La operación de leer”: producción de sentido	128
4.2.2. “Relatos aproximadamente verosímiles”: completar el triángulo	136

4.3. "Arte facto": <i>modus operandi</i> en realización	142
4.3.1. "Aqualung": re-producción de la realidad	142
4.3.2. "Los fragmentos": opacidad del lenguaje	149
4.3.3. "Las inscripciones": cuerpo textual	154
4.3.4. "La teoría": recapitulación poética	164
Conclusiones	169
Bibliografía	177
Índice de apellidos	181
Summary	185

Introducción

“Es una poesía que no se produce por efecto de las operaciones expresivas del sujeto, sino por una suerte de teleología pragmática que descansa en la recepción crítica del texto cuya responsabilidad corresponde al lector”

(Jara, R., 1989: 67).

Jenaro Talens Carmona nació en 1946 en Tarifa (Cádiz), no obstante, su vida nómada se ha venido desarrollando, entre otras, en las siguientes ciudades: Granada, Madrid y Valencia. Ese autor, ya desde su infancia, estaba seguro de que en el futuro sería poeta. A los doce años, bajo la tutela de Rafael Guillén, empezó a leer poemas de clásicos españoles, entre ellos, sobre todo, los de los representantes de la Generación del 27: “[e]l joven Jenaro iba leyendo todo lo que caía en sus manos, descubriendo con pasión a Vicente Aleixandre, a Dámaso Alonso, a Rafael Alberti, a Blas de Otero [...]” (Fernández Serrato, J.C., 2002: 22).

El autor recoge sus primeros poemas en el libro *Anclado en Dios* con el que se presenta al premio Adonáis. El mismo poemario se publica, como primera obra, en 1964 “con un nuevo y más apropiado título, *En el umbral del hombre*” (ibíd.: 24). Un año después aparece su segundo libro, *Los Ámbitos*. Habrá que esperar hasta la década de los setenta para ver publicadas otras obras, tanto líricas, como ensayos o libros de índole teórica, lo que explica por qué los críticos lo consideran también un magnífico teórico literario. En 1970 habrá dos hitos que marquen su carrera: por un lado, publica *Una perenne aurora*; y, por otro lado, “funda en Valencia, junto con sus amigos César Simón y Pedro J. de la Peña, la colección *Hontanar* de poesía, y en ella aparecerá editado su siguiente poemario, *Víspera de la destrucción*” (ibíd.: 29). Un año después publica *Ritual para un artificio* y en 1978, *El cuerpo fragmentario* y *Reincidencias*. En cuanto a los textos de índole teórica, los más destacables de esos años son, entre otros, *El espacio y las máscaras* (que salió de su Tesis Doctoral y que fue publicado en 1975), *El texto plural* (1975), *La escritura como teatralidad* (1977) o *Elementos para una semiótica del texto artístico* (1978). El período de los años ochenta es muy prolífico. De hecho, en 1980, Jenaro Talens publica su siguiente poemario, titulado *Otra escena / Profanación(es)*,

y un año después, *Proximidad de silencio*. En 1983 aparecen dos libros más: *Purgatori*, escrito en catalán, y *Secuencias*. En 1985, otros dos: *Tabula rasa* y *La mirada extranjera*. Posteriormente se editan: *Cinco maneras de acabar agosto* (1986), *El sueño del origen y la muerte* (1988), *Monólogo de Peter Pan* (1988). En esta época aparecen también textos teóricos, entre los que cabe mencionar, por lo menos, dos: *El ojo tachado* (1986) y *De la publicidad como fuente historiográfica* (1989). En la década de los noventa, en el campo de lírica, el autor gaditano publica: *Orfeo filmado en el campo de batalla* (1994), *De qué color son las princesas* (1995), *Retrato de poeta en Nueva Granada* (1996), *Viaje al fin del invierno* (1997) y *Sol de intemperie* (1999). Jenaro Talens, asimismo en el siglo XXI, sigue escribiendo muchas obras. En los primeros años de la centuria en la que nos encontramos se editan: *Profundidad de campo* (2001), *Minimalia* (2001), *El espesor del mundo / On the Nature of Things* (2003), *Soliloquio del Rey Mago* (2004), *La permanencia de las estaciones. Los poemas en prosa* (2005) y un larguísimo etcétera. A todo ello hay que añadir las publicaciones en las que el autor recoge sus textos precedentes, de forma recopilatoria y añadiendo poemas inéditos; es el caso de *El vuelo excede el ala* (1973), *Cenizas de sentido. Poesía 1962—1975* (1989), *El largo aprendizaje. Poesía 1975—1991* (1991) y, más recientemente, *Puntos cardinales. Poesía 1991—2006* (2006).

Teniendo en cuenta todo lo dicho y tomando en consideración el hecho de que la línea poética del autor gaditano coincide en algunos puntos con la de sus coetáneos, no debe sorprender que Jenaro Talens haya sido reconocido por los críticos literarios, aunque con cierto retraso, como uno de los representantes de la promoción de los 70: primero, fue designado como poeta novísimo en la antología *Espejo del amor y de la muerte* (1971), de Antonio Prieto, y, posteriormente, en 1974, José Batlló incluyó su obra en *Poetas españoles poscontemporáneos*.

En la creación de la Generación Novísima, los estudiosos distinguen diferentes tendencias estéticas, entre las que se encuentra también la metapoesía. La autoconsciencia y la autorreflexión se observan, ante todo, en la lírica de los autores que adquieren relevancia posteriormente. Jenaro Talens, en ese aspecto, se pone a la cabeza de dicha generación, lo cual está corroborado por el hecho de que la crítica le haya asignado la etiqueta de “metapoeta”. Lo confirman también las palabras de Susana Díaz pronunciadas durante una entrevista con Jenaro Talens: “[d]igamos que tienes todos los papeles en regla: reconocido poeta, ensayista y traductor, inicialmente se te detecta y cataloga como «metapoeta», complicado, oscuro, difícil” (Talens, J., 2002a: 25). Asimismo, Ramón Pérez Parejo (2002: 259) lo clasifica de esta manera al mencionar *Ritual para un artificio*, el quinto poemario de Talens, al lado de *Els miralls* (1970), de Pere Gimferrer, y *El Sueño de Escipión* (1971), de Guillermo Carnero, como uno de los títulos que inauguran la metapoesía y el metadiscurso en España.

Sin embargo, hay que señalar que el autor frecuentemente niega tanto el hecho de ser metapoeta, como la existencia de la metaliteratura misma. Su actitud negativa hacia este tema nos obliga a plantearnos dos preguntas: ¿es Jenaro Talens metapoeta o no? Y ¿por qué contradice a los críticos literarios? Así, el objetivo de nuestro trabajo es doble. Primeramente, presentar la creación de este autor novísimo, al que todavía no se le ha dedicado la suficiente atención por parte de los investigadores¹, y, posteriormente, contestar a los dos interrogantes planteados. Para alcanzarlo, iremos desde lo particular hasta lo general. Hay que explicar, en principio, cuál es el proceso de formación del *modus operandi* de Jenaro Talens, es decir, cómo el poeta re-construye y de-construye la realidad representándola en su obra.

En nuestra opinión, *El vuelo excede el ala*, el poemario recopilatorio publicado en 1973, es el libro más apropiado para manifestar dicha consolidación de la estética poética talensiana. Por un lado, porque abarca la obra inicial de Jenaro Talens, anterior a 1973 (*En el umbral del hombre*, *Ámbitos*, *Víspera de la destrucción*, *Una perenne aurora* y *Ritual para un artificio*), y porque es en esa obra en la cual se percibe mejor este desarrollo poético. Por otro lado, el poeta incluye en este libro el poemario titulado *Taller*, obra escrita entre 1972 y 1973, en la que es visible el afianzamiento de su estética, hecho que también se comprueba en su propio rótulo. Además, el mismo poeta lo declara en la entrevista realizada por Juan Miguel Company (1986: 38) cuando dice:

En *El vuelo*, que recogía la totalidad de mi trabajo hasta entonces, subyace una preocupación fundamental: mostrar el salto cualitativo o cambio radical de perspectiva existente entre *Taller* y los libros iniciales (escritos todos ellos entre los 16 y los 22 años, cuando la conciencia de lo que se hace es casi inexistente, o muy primaria).

Otra cuestión, que también justifica la elección de dicho poemario como objeto de nuestro análisis, es que en el año 1973, cuando se publica *El vuelo excede el ala*, Jenaro Talens escribe el prólogo a este libro, titulado “El espacio del poema”, que se convierte en una propuesta teórica, dado que contiene todos los planteamientos estéticos acerca del poema y de la poesía. Lo que es más, a dicho prólogo le sigue el poema “Para un ensayo de definición”, que es una reescritura del soneto “Autorretrato” (de 1964), en el que, asimismo, podemos notar algunos postulados teóricos talensianos. Según todos

¹ Hasta ahora faltan monografías o estudios más amplios que abarquen el tema. Los únicos son: *La modernidad en litigio. La escritura poética de Jenaro Talens* (1989), de René Jara; *El desorden de lo visible. Introducción a la poética de Jenaro Talens* (2006), de Susana Díaz; *El techo es la intemperie. Poesía y poética en Jenaro Talens y Mi oficio es la extrañeza. Ensayos sobre la poesía de Jenaro Talens*, las dos son ediciones de Juan Carlos Fernández Serrato del año 2007.

los indicios, por lo tanto, este poemario lo podemos considerar un resumen de todo un proceso de maduración, que vivió el Jenaro Talens-poeta.

Para evidenciar el desarrollo del *modus operandi* del autor gaditano, en la primera parte de nuestro estudio presentamos la nueva estética poética que surge en España en la época de posguerra. Así, comentamos brevemente la periodización generacional de la poesía española en la segunda mitad del siglo XX. En principio, resumimos los postulados más importantes de la promoción de los poetas de los 50, en los que encontramos las primeras vigencias de la nueva estética, y, luego, nos centramos en la Generación de los 70, a la cual pertenece Jenaro Talens, presentando las características principales de la creación novísima, así como las preocupaciones y los objetivos de los autores de este grupo. Asimismo, esbozamos las particularidades esenciales de la noción de *metapoesía* y su desarrollo en el contexto de la creación literaria de dichos poetas.

El segundo capítulo lo dedicamos a presentar las propuestas teóricas del poeta gaditano expuestas en *El vuelo excede el ala*. De hecho, en los dos subcapítulos en los que dividimos esta parte de nuestro estudio, analizamos, primeramente, “El espacio del poema”, el prólogo al poemario, como muestra de un discurso programático; y, posteriormente, “Para un ensayo de definición”, el poema inicial del libro, que es un ejemplo perfecto de la adaptación de la teoría al formato poético. Conviene poner de relieve que ambos textos nos servirán luego de punto de partida para el estudio del acto poético talensiano, que llevamos a cabo en los capítulos siguientes.

En la tercera parte pasamos al análisis de la poesía de Jenaro Talens, en concreto, de los poemas incluidos en *La araña en su laberinto*, la parte inicial de *El vuelo excede el ala*, trilogía que comprende libros publicados previamente: *Víspera de la destrucción*, *Una perenne aurora* y *Ritual para un artificio*. Aquí presentamos cómo evolucionan el conocimiento y la representación de la existencia humana, temas y objetivos de la obra de Jenaro Talens. Sin embargo, contrariamente a los estudiosos quienes limitan su campo de investigación a un motivo determinado, analizado, además, a base de un solo libro de poemas, o saltando de un libro a otro según su propio parecer, nosotros nos fijaremos en los motivos que el poeta desarrolla a lo largo de los tres poemarios. Respetaremos al mismo tiempo la posición de cada texto, en el que dichos motivos se manifiestan, con respecto a los demás poemas, hasta llegar a los soportes principales de sus versos: el sujeto lírico y el lenguaje poético. La mejor prueba de que la estructura temática juega un papel primordial en el proyecto poético de Jenaro Talens la constituye el hecho de que la primera parte de *El vuelo excede el ala*, *La araña en su laberinto*, y el poema que la cierra, “Final del laberinto”, que es el último de *Ritual para un artificio*, encierran en sus títulos la misma idea (laberinto) que constituye, por otra parte, una metáfora del acto de escritura presentado en

los demás poemas. Además, como señala Susana Díaz (2006: 115), “Final del laberinto” anticipa “desde el punto de vista constructivo el inicio de *Taller*, cuya primera sección discurrirá asimismo, enteramente en prosa”.

Finalmente, en el cuarto y último capítulo del presente estudio nos centramos en el análisis del poemario final de *El vuelo excede el ala* titulado *Taller*. Esta parte la organizamos de la misma manera de la que está distribuido el objeto de nuestro estudio. Por tanto, cada subcapítulo se corresponde con cada una de las subsecciones de *Taller* y cada una de sus partes trata, a su vez, un tema diferente o un aspecto teórico visto en los capítulos anteriores. Por consiguiente, en este apartado demostramos que el último libro, por un lado, constituye la culminación del proceso poético talensiano, y, por otro lado, pone en práctica las propuestas teóricas explícitamente presentadas en el prólogo a *El vuelo excede el ala*.

Para concluir esta parte introductoria, nos vemos obligados a apuntar una cuestión más, y será la metodológica. En los capítulos iniciales de nuestro estudio, dedicados a la estética novísima, aludimos en ciertas ocasiones a la teoría de la Estética de la Recepción, ya que las similitudes entre sus modelos teóricos y algunos postulados difundidos por los poetas españoles de la promoción de los 70 son obvias. No obstante, no es nuestro propósito basarnos en ella a la hora de analizar la creación lírica de Jenaro Talens; aquí nuestro proceder, como ya lo hemos indicado, consistirá, en principio, en cotejar la reflexión teórica del poeta (incluida en “El espacio del poema” y “Para un ensayo de definición”) con su praxis poética. Los postulados principales de la Escuela de Constanza, sobre todo, el de implicar directamente en el proceso de la formación textual al lector, nos sirven, sin embargo, de punto de partida para la travesía por la obra del poeta gaditano. Siguiendo el camino abierto por teóricos tales como Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, y asimismo sugerido por el creador andaluz (ya que en su propuesta teórica el poeta gaditano subraya con frecuencia la importancia del receptor de la obra y su función activa en la producción de sentido del texto), nos atrevemos —conscientes de toda la carga subjetiva que ello conlleva— a acercarnos a la creación poética de Jenaro Talens a nuestro propio modo, es decir, aplicando a su interpretación, o sea, al relleno de sus huecos en el momento de la lectura (Asensi, M., 2003: 668), nuestra propia experiencia lectora, con lo que asumimos la responsabilidad que le asigna al lector/receptor la poesía talensiana (véase el epígrafe que abre la Introducción).

Agradecimientos

En primer lugar, a mi tutor, Profesor Jacek Lyszczyzna, gracias a quien me he dedicado a la creación poética de Jenaro Talens. A Ewelina Szymoniak por el apoyo continuo, sin su ayuda y amparo este trabajo no habría sido terminado; y a Magdalena Sędek, cuyo conocimiento de francés ha sido inapreciable a la hora de profundizar en la lírica talensiana. Y en último lugar, aunque no por ello menos importante, les doy las gracias a Sławek y a mi familia por su paciencia e inquebrantable confianza en mí.

1. Poesía española de la segunda mitad del siglo XX: panorama generacional

1.1. Antecedentes y propuestas de periodización

Presentar la periodización de la poesía española del siglo XX resulta muy difícil, sobre todo, porque es una creación muy reciente, por lo que no hay suficiente perspectiva histórica, y, además, dentro de ella aparecen actitudes poéticas que se entrecruzan. Hasta ahora han aparecido múltiples libros y antologías en los que se organiza la obra poética del último siglo de distintas maneras. Los críticos nos hacen descubrir algunos rasgos característicos de cada tendencia literaria, del grupo poético o de diferentes períodos, sin embargo, “cualquier modelo histórico formado por dichos poemas y libros resulta aún más relativo” (Debicki, A.P., 1997: 8). Hay que subrayar que ninguno de los modelos cronológicos creado hasta hoy en día es permanente y con el paso del tiempo, seguramente, cada uno de ellos va a ir modificándose, ya que “establecer límites al flujo temporal es una tarea ardua que muchas veces no rinde los frutos del esfuerzo invertido” (Lanz, J.J., 2007: 49).

Lo que sí es natural, y asimismo está justificado, es la división del panorama poético español del siglo XX en dos períodos: el de pre- y el de posguerra. Como apunta José Paulino Ayuso (2003: XIII—XIV),

[l]a guerra civil, entre 1936—1939, no supuso una interrupción de la labor creativa de los poetas [...]. Hubo, sin embargo, una quiebra en el proceso de desarrollo normal de la lírica, y del resultado bélico surgió una sociedad culturalmente distinta a la anterior, empobrecida y marcada por la represión social y política, la censura y el dominio casi exclusivo de instituciones fuertes y conservadoras [...]. Son dos mitades que muestran un carácter diferencial reconocible, aunque no hay ruptura tan tajante que marque un inicio absoluto, pues tendencias comenzadas en los años treinta encuentran continuidad en los cuarenta. En cada una de esas mitades la poesía fue necesaria, aunque por motivos diferentes.

Cabe subrayar también que lo que se denomina como la poética de un período dado es siempre una tendencia dominante, una estética, y “[c]laro que también suele haber otras tendencias que quedan en segundo plano o que aún son incipientes y sólo más tarde alcanzarán su verdadera importancia” (ibíd.: XII).

Obviamente, lo más sencillo es presentar el panorama poético español dividiéndolo en las llamadas *generaciones*, que se forman cuando “los poetas tienen relaciones más estrechas, constituyen una especie de comunidad de afectos y de actuaciones, que se reconoce a sí misma y se proclama con conciencia de grupo independiente, selecto” (ibíd.: XIII). Por esa razón, en la poesía española del siglo XX se habla de la Generación del 27, del 36, del 50 y del 70. Aunque nosotros nos centraremos en la última de ellas, igualmente presentaremos elementos característicos de la generación que la precede para demostrar la evolución de la llamada nueva estética que se desarrolla a partir de mediados del siglo.

Otros rasgos que también hay que tener en cuenta, dejando ya a un lado la división generacional, son, por un / parte, la necesidad de múltiples lecturas e interpretaciones que precisa cada uno de los poetas; y, por otro parte, la aparición de “los individuos”, poetas evidentemente originales que, aunque pertenezcan a una generación dada, se diferencian fuertemente de ella. De hecho, o se los considera los más representativos del grupo generacional, o, con el tiempo, se empieza a analizar su obra siempre aparte, excluyéndolos de ese modo de su grupo poético. Esos son los casos, por ejemplo, de Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Blas de Otero y, en nuestra opinión, también de Jenaro Talens.

En las primeras décadas del siglo XX, en la poesía española observamos una gran actividad de los simbolistas y, posteriormente, de los vanguardistas. Según Andrew Debicki (1997: 305), esa creación de principios del siglo “definía el poema como la encarnación verbal de experiencias complejas e inexplicables”. Dicha actividad influye en la formación de la generación española más importante del siglo XX, la del 27. Federico García Lorca, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Pedro Salinas o Vicente Aleixandre, son poetas a los que no hace falta presentar. Esos autores, influidos por las tendencias vanguardistas y por la fascinación por la obra de Luis de Góngora, formaron un grupo de escritores que, sin la menor duda, constituye el canon de la poesía española del siglo XX. Así, los representantes de la Generación del 27 cultivan la poesía pura¹, el surrealis-

¹ La llamada poesía pura, como constata José Paulino Ayuso (2003: XVI–XVII), “presenta una visión entusiasta del mundo y una gran selección verbal, basada en la precisión de los sustantivos, la escasez y justeza de los adjetivos y el dominio técnico del verso, que prefiere el ritmo rápido y se concentra en breves poemas que prescinden de toda anécdota y de toda

mo², la poesía social (debido a la situación socio-política en el país antes de la Guerra Civil española) y, posteriormente, la poesía sentimental.

En los años treinta, el modelo poético anterior cambia. La poesía abandona “la idea del poema como «ícono verbal» y el anhelo de una «poesía pura»” (ibíd.: 306) para orientarse más hacia el subjetivismo y, de hecho, ocuparse de temas nuevos. Con la Guerra Civil la producción poética empobrece, estado que se mantiene todavía en los años cuarenta. La mayor parte de los autores de la Generación del 27 son republicanos por lo cual se exilian. Está claro que no todos abandonan el país, como es el caso de Vicente Aleixandre, quien se convierte en el patrón de los poetas jóvenes, o de Federico García Lorca, que fue asesinado durante la contienda. Con la aparición de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, su libro más representativo, empieza a desarrollarse en España una poesía comprometida, en la cual se representa al hombre como un ser social e histórico al que le preocupan las circunstancias y los problemas del país. Es una creación que se denomina “poesía desarraigada”, de una temática existencialista “que contempla al hombre «aherrojado» en un mundo hostil e incomprensible” (Díez Rodríguez, M. y Paz Díez Taboada, M., 1999: 66).

Según Antonio Méndez Rubio (2004: 44), en las décadas siguientes la poesía constituye la encrucijada de tendencias contradictorias desarrolladas en el primer tercio del siglo.

En la literatura española, la serie de debates ideológicos de la posguerra a partir de la confrontación entre revistas *España* y *Garcilaso* produjo un doble efecto: una dialéctica de oposición visible entre realismo crítico (Nora, Crémer...) y clasicismo (García Nieto, Bleiberg...). [...] La hegemonía de la *comunicación* [...] se aprecia con claridad en la recopilación de Francisco Ribes [...] y sólo empezó a agrietarse en los primeros años 60, a partir de la influencia de Vicente Aleixandre y de José Ángel Valente. Poetas de medio siglo y posteriores, desde José Hierro a Antonio Gamoneda, sintieron en su carne esa grieta, por la que entraba el aire, un aire que arreciaría de nuevo a finales de los años 60, cuando los cambios sociales e históricos prometían de nuevo ser más que una simple ilusión óptica (ibíd.: 44).

Así pues, en las obras líricas de posguerra se desarrollan tres distintas tendencias. La primera es la poesía pura, que sigue la senda de Juan

efusión sentimental”. La poesía pura sobresale, por ejemplo, en las obras de Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén y Luis Cernuda.

² El surrealismo les da a los poetas más libertad de expresión; es la tendencia en la que “[e]l desgarramiento afectivo, la tensión de mundo moderno, la identidad del amor y de la muerte se expresan a través de las imágenes oníricas, visionarias y patéticas” (Paulino Ayuso, J., 2003: XVII). El surrealismo domina en las obras, por ejemplo, de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre o de Federico García Lorca.

Ramón Jiménez y los primeros libros de los autores de la Generación del 27. La segunda inclinación es la poesía amorosa de carácter subjetivo, y la última, donde predomina el tema relacionado con los acontecimientos socio-políticos, es la poesía comprometida de tono social.

1.2. La Generación de los 50: el primer paso hacia la nueva estética

A mediados del siglo surge un grupo poético que los críticos denominan de distintas maneras: Generación de los 50, de Medio Siglo, Promoción del 60, Segunda Generación de Posguerra, Niños de la Guerra o Generación del 56. Los poetas de los 50, todos nacidos alrededor de los años 1925–1929, se concentran en dos núcleos fundamentales, agrupados en dos ciudades: Barcelona y Madrid³ (Paulino Ayuso, J., 2003: XIX). Entre los representantes de esa promoción literaria encontramos, entre otros, a Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, los hermanos Goytisolo, Ángel González, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez o Francisco Brines. La mayoría de ellos parte de la poesía realista y comprometida.

En los primeros años, “[p]ara estos autores la poesía, como vehículo de comunicación, ha de reflejar la realidad del momento, olvidando el anterior tono intimista” (Díez Rodríguez, M. y Paz Díez Taboada, M., 1999: 66). De hecho, su creación se caracteriza sobre todo por un lenguaje sencillo y comprensible y por un contenido claro. En los años sesenta dan paso a la nueva estética que es consecuencia de la crisis de la tendencia anterior dominante. Esa evolución se nota, por ejemplo, en la creación de algunos poetas mayores, en la cual se pueden observar dos fases. En opinión de José Paulino Ayuso (1998: 42): “[e]l eje de cambio (Á. González, Caballero Bonald, José Ángel Valente, C. Barral) está entre 1965 y 1970. Su razón, la crisis de una imagen de la poesía y del poeta en cada uno de ellos, y el giro hacia

³ No presentamos aquí la división de esos poetas según la ciudad en la cual viven y crean sus obras, ya que el mismo José Paulino Ayuso, quien presenta esos dos núcleos en distintos trabajos, los agrupa de maneras diferentes. Así, en *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, el investigador incluye en el grupo madrileño a Ángel González, Caballero Bonald, Alfonso Costafreda, José María Valverde, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, los hermanos Goytisolo y José Ángel Valente, y en el catalán, a Antonio Crespo, Félix Grande, Enrique Badosa y Gloria Fuertes (Paulino Ayuso, J., 1983: 26). Mientras que en sus trabajos posteriores, *Antología de la poesía española del siglo XX. Tomo II (1940–1980)* y *Antología de la poesía española del siglo XX*, del círculo madrileño excluye a Barral, Costafreda y Gil de Biedma y los incluye en el grupo catalán (Paulino Ayuso, J., 1998: 40–41; 2003: XIX).

el lenguaje, inducido también por los poetas nuevos". Los autores inciden más en las posibilidades del lenguaje poético y en la elaboración estilística. Posteriormente, en sus ensayos y obras teóricas, como es el caso de Valente, quien escribe *Las palabras de la tribu* en 1971, cuestionan la poética anterior que se caracterizaba por la correspondencia entre lenguaje y realidad, la prevalencia de la expresión en primera persona del singular y la comprensión de la poesía como comunicación y compromiso⁴ (Pérez Parejo, R., 2002: 240). Como apunta José Paulino Ayuso (1998: 40),

[e]ste proceso de sustitución de la tendencia hegemónica o dominante, con su teoría poética, se realiza entre mediados de los años cincuenta y mediados de los sesenta, con dos hitos bien conocidos: la polémica «poesía como comunicación» o «poesía como conocimiento» y las dos versiones de la antología promocional de Castellet, *Veinte años de poesía española* (1960) y *Un cuarto de siglo de poesía española* (1965).

De ese modo, en el panorama poético de España aparece una estética innovadora, cuya definición del poema como proceso en desarrollo cambia completamente la lírica española del siglo XX y la convierte en algo nuevo. "La crítica es prácticamente unánime al considerar esta promoción como un punto de giro en el curso poético español" (Paulino Ayuso, J., 1983: 26)⁵. De hecho, "frente al dogmatismo temático (poesía generalmente de contenido social), estos poetas buscan una poesía que sea como un ejercicio de exploración e iluminación interior; es decir, lo que antes era un compromiso ideológico (lo social), ahora es un compromiso poético" (Barroso, A. *et al.*, 2000: 187). No sin razón Juan José Lanz (2007: 66), al describir la obra de los poetas de los 50, expone que

[...] habían iniciado sus carreras poéticas en torno a la estética social-realista, derivándola pronto hacia un compromiso político del que, mediados los sesenta, empiezan a distanciarse [...] por una poesía de carácter más intimista, en la que la reflexión memorialista [...] va abriendo el camino a un distanciamiento crítico e irónico, al mismo tiempo que a una reflexión

⁴ Hay que apuntar aquí que, entre los que consideran el poema como acto de comunicación, están tanto las generaciones anteriores al Grupo Poético de Medio Siglo como algunos de los representantes de la misma Generación de los 50, especialmente los que no pertenecen al grupo de la *Poética del conocimiento* (véase la nota 6).

⁵ Cabe subrayar que las primeras muestras de ese cambio, y del comienzo de la nueva poética, las observamos sobre todo en el grupo llamado *Poética del conocimiento*, el cual constituye solamente una parte de la Generación de los 50. Principalmente, a él pertenecen, entre otros, José Ángel Valente, Ángel González, Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo y Francisco Brines. Para que no haya dudas, a continuación nos referiremos a dicho grupo con el nombre de Generación de los 50.

cada vez más descarnada sobre el lenguaje y la potencialidad de éste para incidir en la realidad.

De esta manera, la promoción de los Poetas de Medio Siglo, al rechazar la estética precedente, impone una nueva definición del poema que es para ellos un acto de conocimiento: es “un acto por el que conocemos dimensiones de la realidad que no son accesibles de otro modo” (Paulino Ayuso, J., 2003: XX). Según José Ángel Valente (1971: 6–7), el teórico más representativo de esa generación,

[e]l poema no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos creación poética. [...] Quiero decir que el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento. [...] todo poema es un conocimiento «haciéndose».

La mayor preocupación de esos autores es el lenguaje: “se valen de una lengua sobria y eficaz, precisa pero no cotidiana, a la que incorporan los materiales más diversos” (Barroso, A. *et al.*, 2000: 187). Someten a la palabra poética a un proceso de modificaciones extrañas entre las que pueden enumerarse, por ejemplo, rupturas de frases hechas, inclusión de términos sorprendentes, ironía, patetismo o juegos de significados. De hecho, Ramón Pérez Parejo (2002: 243) constata que “[d]el paso desde una poesía entendida como *comunicación* a otra entendida como *conocimiento* se debe en buena medida el cambio de estética y de tratamiento del lenguaje de la nueva generación”.

Además, lo que comparten esos autores es la percepción del problema de la relación entre el texto literario y la realidad, que, según ellos, es una relación difusa y, por consiguiente, reflejan la desconfianza en la univocidad de la palabra poética. “[C]omienzan a considerar a la palabra como elemento de revelación de lo oculto, independiente de su efecto comunicativo” (García, A.G., 2006: 39). En su opinión, mediante la escritura, el poeta puede conocer su experiencia vital, por lo tanto buscan las mejores maneras para expresar “lo indecible de una realidad personal ambigua, temporal, desconcertante, de íntimo dolor que trasciende las meras vinculaciones colectivas” (Paulino Ayuso, J., 1998: 45). Todo ello influye en la aparición de temas y estrategias poéticas nuevos que los poetas encuentran en

[...] el recurso a la reticencia, el paso de lo explícito a lo implícito en el discurso poético, el uso de fábulas, de alegorías, de textos ficticios o parodias, el empleo habitual de la ironía hasta el sarcasmo, [...] la decantación

hacia la poesía más experimental y fragmentaria, la brevedad del aforismo, la autorreferencialidad de la composición. [...] Tanto en la forma métrica (adecuada a cada composición, libre), con la fluidez del encabalgamiento, la ruptura del endecasílabo y su combinación con otros metros, como en los giros cotidianos y vulgares, frases hechas, imprecisiones conceptuales y vacilaciones léxicas, correcciones y faltas de sintaxis (ibíd.: 45–48).

Otra cuestión muy importante que cabe resaltar aquí es que para los Poetas de los 50 el lenguaje no es un vehículo de presentación sino un medio expresivo, un modo de revelación de la realidad. Por lo tanto, consideran que “el lenguaje genera su propia realidad. Al menos, es a través del lenguaje como el poeta conoce la realidad, y ésta, por tanto, depende de cómo el lenguaje la refleje: en el texto la única realidad es el lenguaje; lo demás es relativo” (Pérez Parejo, R., 2002: 245). Como bien constata José Paulino Ayuso (1998: 47), “[r]esulta por todo ello verosímil pensar que el tema común y general de todo este grupo, si quiere expresarse con un término a la vez simple y complejo, sea la vida”, la vida de un individuo, lo cual nos lleva a la conclusión de que la poesía es la expresión de experiencia propia. No debe sorprendernos, entonces, que a la creación de esa promoción de poetas se la denomine también “poesía de la experiencia” y que desemboque en la subjetividad marcada por la creación de un “yo” lírico propio, frecuentemente relacionado con el nombre del autor, frente al “yo-nosotros” característico de la poesía social precedente. No siempre, sin embargo, se puede identificar con el poeta: frecuentemente es un “yo” oculto. Es un sujeto lírico distanciado de sí mismo, que es únicamente una máscara, un “yo” ficticio. Otro rasgo que se le otorga a la voz poética es su desdoblamiento:

[e]l yo se muestra escindido, en conflicto consigo mismo, en el tiempo presente o en relación con el tiempo pasado. De ahí el uso de un «tú» como antítesis identificadora del yo. El poema como espejo. Valente propugna la necesidad de destruir la relación prevista del texto poético y la intimidad personal (objeto de impudicia) o anuncia la pérdida del lugar donde debería encontrarse ese yo poético: «el centro es el vacío» (ibíd.: 49).

A partir de ahí, al considerar el poema generador de una nueva experiencia, los autores van más allá y resaltan la importancia del lector, el cual, según ellos, mediante la lectura participa activamente en la creación de la obra lírica, lo que contribuye a “que el significado del poema no quede fijo para siempre, sino que dependa de las circunstancias en las que se experimenta” (Debicki, A.P., 1997: 150). Ese valor otorgado al receptor de la obra se debe también a la creación del sujeto lírico escindido. Gracias a la inclusión del lector se consigue un cierto dialogismo porque “no sólo el lenguaje

quiere reproducir (ficticiamente) el habla del individuo, sino responder a la situación contextual externa y a la creada en el mismo poema” (Paulino Ayuso, J., 1998: 48). En otras palabras, las de Ángel Valente: “el poeta no escribe en principio para nadie, escribe de hecho para una inmensa mayoría, de la cual es el primero en formar parte. Porque a quien en primer lugar tal conocimiento se comunica es al poeta en el acto mismo de la creación” (en Pérez Parejo, R., 2002: 245).

En definitiva, podemos constatar que la poética del conocimiento que surge con la promoción de los Poetas de Medio Siglo se resume en tres tópicos centrales:

1. La poesía es conocimiento más que comunicación.
2. El poema es realidad primigenia y fundacional.
3. La poesía es un medio de testimonio personal, entendido éste como vivencia y no como mensaje con proyección concreta (ibíd.: 245).

De esta forma cambia el punto de vista hacia el poema y se inicia la nueva estética poética que desarrollarán los sucesores de la Generación de los 50, es decir, los poetas novísimos.

1.3. La Generación de los Novísimos: la nueva poética

1.3.1. Circunstancias del surgimiento del grupo

El grupo de *los Novísimos* debe su nombre a la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* publicada en abril de 1970, la cual, según Rafael Morales Barba (2006: 7), “fue el pistoletazo de salida para los tiempos que se avecinaban y pareció levantar el cierre del telón realista en los términos antiguos (pues en los años 80 renovaron algunos aspectos el neorrealismo y la «nueva sentimentalidad»)”⁶. El nombre de los Novísimos

⁶ Debería mencionarse aquí la enorme importancia y el papel primordial que desempeñaban las antologías, especialmente en el período comprendido entre 1964 y 1970, en la formación de la historia literaria y en la interpretación crítica de los poetas. Según Antonio Méndez Rubio (2004: 27), “no en vano, las discusiones sobre la poesía de los 70 siguen pivotando todavía en torno al impacto fundamental de la antología preparada por José María Castellet” porque, como expone el investigador, “la pugna entre maneras de ver y entender el mundo se traduce, y reconoce, a través de una opinión pública que explota (pero no asume) la mercantilización ni la ideologización de la historia literaria”.

es el más popular, no obstante, en las antologías y libros críticos de la literatura se pueden encontrar también otros como: *Generación del 68*, *Generación de los 70*, *Generación del Lenguaje* o *los Venecianos*⁷. Otra denominación recurrente es la del *Grupo de la Marginación*, que se debe, sobre todo, a la innovación y a la nueva estética que caracterizan sus obras. Sin embargo, cabe mencionar aquí que algunos de los representantes de esa generación rechazan esa denominación. Es el caso, por ejemplo, de Jenaro Talens quien en “(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión” critica el marbete de *marginación*, usado por los investigadores a la hora de presentar la poesía de sus coetáneos, y lo muestra como una de las paradojas “utilizadas por unos como arma arrojadiza, asumidas por otros como escudo defensivo y, curiosamente, no cuestionadas por casi nadie” (Talens, J., 1981: 12). Según el poeta gaditano, no se puede hablar de la marginalidad, en este y en ningún caso, ya que “[n]adie puede «ser marginal» porque resulta imposible «ser nada». Y la nada no *es*, sino que *está*, con aquél o aquéllos que están *fuera de*. La marginalidad no *es* nada, pero *está* en algún lugar” (ibíd.: 12).

Como bien señala José Paulino Ayuso (1983: 29), la aparición de la Generación de los Novísimos

[...] no fue tan súbita como se creyó, a pesar de su palpable y aireada novedad, como tampoco es la ruptura el carácter absoluto de su aportación —cosa que Castellet insinuaba— sino que hay en ellos una poderosa herencia del proceso de depuración, selección y reflexión que iniciaron los poetas inmediatamente anteriores, junto con la atención a algunos de los poetas heterodoxos y marginales [...]. El hecho cierto es que estos años han dado un giro a la poesía española, pero en él están tan comprometidos los nuevos o «novísimos» como algunos de los anteriores (Brines, Rodríguez, Valente...).

El libro *Nueve novísimos poetas españoles*, gracias al que se difundió la poesía de los autores en cuestión, resultó muy controvertido: la crítica o lo despreciaba, o admiraba. Una de las razones de tal situación fue la división de la antología en dos partes: una titulada “Los seniors” y la otra, “Los coqueluche”. El grupo de los *seniors*, como se puede deducir del nombre, estaba conformado por los poetas cronológicamente mayores: Manuel Vázquez Montalbán (1939), Antonio Martínez Sarrión (1939) y José María Álvarez (1944). Mientras que entre los *coqueluche* estaban Félix de Azúa (1944), Pedro

⁷ La cuestión de los nombres generacionales, especialmente la diferenciación entre *los Novísimos* y *la Generación de los 70*, como apunta Jenaro Talens (2002a: 203–204), no impone ningunos rasgos definitorios: son como etiquetas que “sirven para clasificar objetos [...] y establecer una cierta caracterización que homogeneice la multiplicidad”.

Gimferrer⁸ (1945), Vicente Molina Foix (1946), Guillermo Carnero (1947), Ana María Moix (1947) y Leopoldo María Panero (1948). Cabe subrayar que en la obra de José María Castellet no aparecen todos los autores de ese grupo poético. El antólogo reúne únicamente poemas de nueve representantes de la joven generación; otros poetas, entre ellos Jenaro Talens cuya obra es el objeto de análisis en el presente estudio, han sido identificados como novísimos por los críticos en antologías y libros críticos que se publicaron más tarde⁹.

Castellet en el prólogo a su libro revela su criterio de elección y subraya el cambio radical de la poesía en aquellos años.

En primer lugar, éste no es un libro basado en los criterios habituales de las antologías de “gusto”: quiero decir que los criterios seguidos en la elección de los poemas —e incluso en la de los poetas— se han basado en la intención de mostrar la aparición de un nuevo tipo de poesía cuya tentativa es, precisamente, la de contraponerse —o ignorar— la poesía anterior (en Barella, J., 2001: 2).

La idea que expone el antólogo, de la oposición y enfrentamiento de los Novísimos a la creación de sus antecesores, la comparte también Rafael Morales Barba (2006: 13) al poner de relieve que “no ha dejado de tener sus pugnas la estética novísima con las poéticas realistas que la precedieron en los años 50”. Sin embargo, nosotros no estamos de acuerdo con esas constataciones. Primero, porque los dos investigadores hablan aquí únicamente de la tendencia dominante en los años precedentes, es decir, de la estética realista y la poesía comprometida, haciendo caso omiso a todos aquellos representantes de la Promoción de los 50 quienes, como lo hemos demostrado páginas atrás, se enfrentaban a tal poética y al cambio desde la poética de comunicación hasta la del conocimiento. Segundo, en nuestra opinión, la poesía de conocimiento creada por los representantes de la Generación de Medio Siglo pone las bases de la nueva poética que crean, como constatan los críticos, los autores novísimos¹⁰.

Es difícil contestar de forma unívoca a la pregunta sobre si la aparición de la antología de José María Castellet supuso una ruptura o innovación de la estética poética española. Como bien apunta José Paulino Ayuso (1998: 53), el efecto de este libro y la reflexión de los poetas jóvenes

⁸ Con el tiempo el mismo poeta empezó a denominarse Pere Gimferrer para subrayar su origen catalán.

⁹ Véanse, por ejemplo: Concepción Moral y Rosa María Pereda, *Joven poesía española* (1979), o José Luis García Martín, *Las voces y los ecos* (1980).

¹⁰ Esa idea la comparten muchos investigadores. Véanse, entre otros, Julia Barella, “De los Novísimos a la poesía de los 90”, en *Clarín*, n.º 15, o Jaime Siles, “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, en *Estados de conciencia. Ensayos sobre la poesía española contemporánea* (2006).

[...] han contribuido a escenificar una ruptura literaria que no hacía justicia a la evolución anterior, pero que tampoco era sólo un efecto de autopromoción, sino confirmación de la propia conciencia de su lugar y de su tarea en la historia literaria: instaurar una nueva etapa de «verdadera poesía», mostrando las insuficiencias de la anterior (a la que identificaban abusivamente con la poesía social).

El hecho de la creación, por parte de los Novísimos, de la nueva «estética del sándalo» (denominación esta de Rafael Morales Barba, 2006: 9), es decir, de la suntuosidad y del escapismo hacia la belleza, está ligado, por un lado, al rechazo de las doctrinas previas de la poesía social y comprometida y, por otro lado, a los acontecimientos sociales que tienen lugar en esos años. Los autores presencian la guerra de Vietnam, los movimientos estudiantiles en Francia (1968) y luego en España, donde predomina la esperanza del fin del franquismo. Todo ello intensifica la impresión, de los poetas de la nueva generación, de que los asuntos de la Guerra Civil, así como la “vieja poesía”, son algo pasado (Debicki, A.P., 1997: 195). No obstante, vale la pena recurrir aquí también a Ángel González y a Jaime Siles, críticos quienes, frente a otros, proclaman que la “radicalidad de la propuesta novísima subvertía los cimientos del franquismo con más fuerza que la poesía social” (Morales Barba, R., 2006: 13). Según Antonio Méndez Rubio (2009: 12), en el caso de España, el período 1968–1978

[...] puede ser visto como una grieta o fisura en el devenir colectivo de este país, como un pliegue histórico donde rearticular dos traumas colectivos conectados entre sí: uno, el enfrentamiento masivo y la devastación que supuso la Guerra Civil en 1936 y otro, derivado de éste, la presión insidiosa y aniquiladora de una dictadura que se había extendido durante cuatro décadas.

El crítico, en otra ocasión, subraya asimismo la enorme importancia de los acontecimientos de mayo de 1968 como contexto crucial para la revuelta tanto política como poética: “un punto de tensión sociopolítica que conmovió la sociedad y la cultura a un amplio nivel internacional” (Méndez Rubio, A., 2004: 29). Así, los cambios socio-políticos que tienen lugar en los años 60, entre ellos la entrada de España en las Naciones Unidas en 1956, la desaparición de la censura, la concesión del Premio Nobel de Literatura a Vicente Aleixandre, cuyo padrinazgo sobre los poetas jóvenes es indudable, el nacimiento del Ministerio de Cultura y un importante desarrollo económico (Lanz, J.J., 2007: 105), abren puertas a la llegada, a España, de nuevas corrientes del resto de Europa y del mundo. De hecho, Juan José Lanz, en *La poesía durante la transición y la generación de la democracia* (2007: 72–73), apunta que los acontecimientos circundantes a los poetas novísimos

no pueden desvincularse de la transformación ideológica “que supuso en las conciencias el mayo francés, [así pues, — E.Ś.] es evidente que el desencanto derivado del fracaso político habrá de manifestarse en la decepción ideológica (y consecuentemente poética)”.

Ese desencanto se manifiesta, sobre todo, a través de la decepción ideológico-estética que a continuación desemboca en el interés, por parte de los poetas jóvenes, por la reconstrucción crítica de la tradición. Desde esa perspectiva Antonio Méndez Rubio (2009: 11) considera la aparición de la nueva poética un paso hacia la posmodernidad. Según él, aunque el término de posmodernidad sigue siendo difuso, “ha sido usado no sólo para invocar el relativismo absoluto del *todo vale* sino también, en una línea de reivindicaciones que da continuidad al clima de revuelta que rodeara la conmoción social convencionalmente situada en Mayo del 68” (ibíd.: 11).

1.3.2. Rasgos característicos de la nueva estética

José María Castellet, en el prólogo a su antología, constata que todos los poetas recogidos en ella han nacido después de la Guerra Civil española, tienen formación literaria extranjera y que, según él, esa es la razón por la cual rechazan la tradición inmediata española con excepción de la herencia de dos poetas de la Generación del 27: Vicente Aleixandre y Luis Cernuda. Para subrayar la reanudación de las relaciones internacionales, así como la influencia, en su creación literaria, de los movimientos europeos que entran en España, Rafael Morales Barba (2006: 8) demuestra, entre otros aspectos, que la poesía de los Novísimos, en líneas generales, se acoge a

[...] la modernidad que Ezra Pound y Eliot habían incorporado a comienzos de siglo desde el imagismo; desde este movimiento que tiende a la concatenación de imágenes hasta crear un espacio caótico, desligado de la afectividad, y donde se valora la fuerza expresiva de la imagen sobre el discurso argumentativo y sentimental.

No obstante, el crítico añade que la marca diferenciadora, y a la vez una actitud innovadora de los Novísimos, consiste en el *collage*, la yuxtaposición, la pulsión metapoética y la actitud rupturista que caracterizan sus obras en las que “exhiben el sello del elitismo cultural” (ibíd.: 8).

En el prólogo a la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, José María Castellet (1970: 39) declara que esos autores prestigian a los poetas latinoamericanos, entre ellos, especialmente, a Octavio Paz, y que, para marcar su

distancia respecto a la literatura española, hacen gala de su conocimiento de escritores foráneos, en quienes inspiran su actitud poética y su concepción de poesía; dichos escritores son, entre otros, Eliot, Pound, Saint-John Perse, Yeats, Wallace Stevens, surrealistas franceses, etcétera.

De esta manera, los poetas jóvenes aprovechan la apertura de España a otros países y cobran de las innovaciones literarias europeas. La creación novísima combina elementos muy varios: barrocos, manieristas, simbolistas, del modernismo, del surrealismo y de lo camp (Siles, J., 2006: 279). Así mismo, José Paulino Ayuso (1998: 50) constata que en el período del tardofranquismo (que se puede anticipar a la segunda mitad de los años sesenta) aparecen obras de un tono nuevo, en las que los autores ponen más “atención al lenguaje mediante efectos enriquecedores de la composición, que permiten asimilarlos a tendencias neobarrocas, neorrománticas, manieristas, etcétera”.

En su antología, José María Castellet (1970: 40) advierte de que el grupo de los Novísimos no es coherente (el carácter rupturista e incoherente del grupo fue una de las razones de la crítica de la selección hecha por Castellet), sin embargo, expone rasgos característicos de la creación de los poetas seleccionados. El primero es la despreocupación hacia las formas tradicionales, lo que se debe asociar, entre otras cosas, con la libertad formal absoluta, especialmente visible en ciertas “prosas” de los más jóvenes del grupo, como Ana María Moix, Leopoldo María Panero o Vicente Molina Foix¹¹.

Los rasgos siguientes son la escritura automática, técnicas elípticas, de sincopación y del *collage*. Las tres primeras, según el antólogo (ibíd.: 41–42), sirven para evitar el discurso lógico y así crear una “ilógica razonada” o un “campo alógico”, cuya función principal es fundar una lectura que exija esfuerzo. En cambio, la técnica del *collage* tiene distintas funciones en obras de diferentes autores, por lo que, no se le puede designar una función básica¹².

El antólogo, más adelante, subraya la importancia de la nueva poética, “destacando su novedad, su relación con los nuevos medios de comunica-

¹¹ No obstante, entre los poetas recogidos en la antología se encuentran también los que cultivan el ritmo verbal basado en la tradición métrica española, entre ellos Pedro Gimferrer, lo que la crítica aprovechó posteriormente para desbaratar la elección hecha por Castellet.

¹² Para demostrarlo, José María Castellet da ejemplos de cómo cambia la función de esta técnica en la creación de los poetas novísimos. Así, por ejemplo, escribe que “[e]n Gimferrer, la incorporación anónima de versos de otros poetas, representará, seguramente, una forma de nostálgico entronque con la propia experiencia cultural. En José María Álvarez, las abundantes y, a veces, desconcertantes y extensas citas que preceden a sus poemas, operan a la vez como voluntad de inserción de su poesía en un contexto histórico, [...] pero también para demostrar que las aparentes discontinuidades históricas tienen unos hilos que las unen y que son, precisamente, las contradicciones, las contraposiciones entre las distintas épocas” (Castellet, J.M., 1970: 42).

ción, su exotismo cultural y su visión de decadencia" (Debicki, A.P., 1997: 196). Así pues, el culturalismo, otra característica de la poesía novísima¹³, se manifiesta a través de un gran interés por la cultura, por un lado, por la historia de literatura y, por otro, por la cultura popular: música, cine, revistas, cómics, etcétera. La invasión de la "nueva materia" provoca muchas contradicciones entre los poetas, lo cual demuestra otra vez la incoherencia dentro del grupo generacional. Unos empiezan a usarla como una forma nueva de expresión, otros, en cambio, reaccionan contra ella "en su anhelo de un arte superior" (ibíd.: 194). El exotismo y la artificiosidad, según José María Castellet (1970: 43), provienen de una actitud *snob* enlazada con la sensibilidad camp. Lo camp, como explica el antólogo, son ciertos elementos exótico-literarios, como temas orientales, nombres (de lugares o personas) que atraen por su valor fonético, mitos clásicos, fábulas medievales e incluso temas españoles que son tratados como especialmente exóticos porque en ellos se presenta todo lo horroroso de lo español. En palabras de Juan José Lanz (2007: 118),

[l]o *camp* suponía un campo simbólico de referencias estéticas, de signos y emblemas con significación mítica, que evitaba la referencia a la realidad circundante, en una suspensión de toda creencia, evitando una posición crítica de afirmación o negación frente a la sociedad del momento.

Finalmente, entre las características de la poesía novísima José María Castellet incluye también las tensiones internas del grupo. Esa es la particularidad más enjuiciada por los críticos, ya que, en sí misma, no puede constituir un rasgo unitivo.

Conviene añadir que con la presentación de las peculiaridades de la nueva poesía, hecha por Castellet, no estaban de acuerdo algunos de los críticos literarios. Como hemos mencionado ya páginas atrás, había unos que compartían su idea y apoyaban la elección de los Novísimos creando antologías en las que incluían tanto a los poetas escogidos por José María Castellet como a unos cuantos más¹⁴. No obstante, había también otros quie-

¹³ No todos comparten esa opinión. Según Jenaro Talens (1981: 19), el culturalismo, considerado por los críticos una de las características de la poesía novísima, es una paradoja. Como dice el poeta gaditano, "[m]ás que preguntarse qué es culturalismo, cabría, por el contrario, preguntarse qué no lo es" (ibíd.: 19). Y más adelante expone que en la composición del poema intervienen muchos elementos, que es una mezcla de vida y escritura; "y si la intertextualidad en que consiste toda escritura adopta en la generación que nos ocupa [la Generación de los Novísimos — E.Ś.] una de sus variantes particulares, la *cita*, es un problema de grado, no de cualidad. Por otra parte, si bien es verdad que en algunos puede revestirse de cierto aire pedantesco, no es menos cierto que ello atañe no al mecanismo textual, sino a los resultados de su utilización en algún caso concreto" (ibíd.: 20).

¹⁴ Véase la nota número 10 en este estudio.

nes rechazaban la selección del antólogo, acusándola “de escasez de nombres, de afirmar un movimiento inexistente, de promoción comercial [...], de dogmatismo” (Paulino Ayuso, J., 1983: 29); opinaban que la creación de los poetas jóvenes era demasiado variada para poder reunirla en una sola antología. Entre los opositores estaba, por ejemplo, Rafael Conte para el que “la antología era un magistral golpe perpetrado por Castellet de la mano de Barral y Gimferrer”, y quien así argumentaba su punto de vista: “¿Y Leopoldo María Panero, el terrible, el inclasificable, el molesto y el mayor perturbador de todos? Nunca fue un novísimo sino un trágico, entrando y saliendo, del reposo al grito, desigual y genial a trozos” (en Benito Fernández, J., 1999: 150). Otros hablaban de poetas “snobísimos”, frívolos, irracionales, venecianos, aristócratas y artificiosos, o insistían en el carácter esteticista y culturalista de todos los antologados. Como bien constata Julia Barella (2001: 5), la crítica se centraba en la experimentación del lenguaje y la renovación estilística pero pocos notaban la renovación ideológica de pensamiento y los aires modernos representados a través de las alusiones y referencias culturales ajenas a la tradición española.

1.3.3. Ruptura dentro de la Generación Novísima

Las características generales de la poesía de la Generación de los 70 van desarrollándose con el tiempo. De hecho, la estética novísima evoluciona formando diversas poéticas¹⁵, lo cual ya hemos mencionado en los capítulos anteriores. Así, por ejemplo, según Andrew Debicki (1997: 197), Luis Antonio de Villena relaciona en su creación el esteticismo con las experiencias personales, la obra de Jaime Siles se basa en la poética del silencio, Guillermo Carnero evoluciona hacia la escritura intelectual, mientras que los poemas de Pere Gimferrer o de Jenaro Talens los impregnan las reflexiones metapoéticas¹⁶. Los Novísimos difieren muchísimo entre sí también en cuan-

¹⁵ Jenaro Talens en la entrevista “Poéticas de lo dialógico (julio 2001-enero 2002)”, realizada por Susana Díaz, constató que “haber casi conseguido reducir (crítica y canónicamente hablando) la multiplicidad de perspectivas a un discurso supuestamente monocorde antes de 1976 fue, en su día, una operación muy hábil para poder matar varios pájaros de un solo tiro” (Talens, J., 2002a: 19). De ese modo, el poeta nos muestra su postura negativa ante tales reducciones.

¹⁶ La presentación hecha por Andrew Debicki constituye, se puede decir, solo un resumen. El autor, al analizar la obra de dichos poetas, expone las características predominantes y así designa los movimientos en los que desemboca la poesía de cada uno de ellos. De esta forma, por ejemplo, Pere Gimferrer, en su primer libro *Arde el mar* (1966), asume las caracte-

to al tema de sus obras¹⁷. No obstante, los elementos que los unen, siguen manteniéndose y son el esteticismo y la auto-consciencia, que de forma explícita definen la nueva poética (ibíd.: 197–198). Los críticos literarios, tales como Antonio Méndez Rubio, Jaime Siles o Juan José Lanz, distinguen dos fases en la creación novísima: la primera estaría marcada por el *venecianismo* (culturalismo y esteticismo) y la segunda sería más reflexiva y personal¹⁸.

Según Juan Carlos Fernández Serrato (2002: 31), la Generación de los Novísimos fue “pronto silenciada”. Ese punto de vista lo comparte también Jenaro Talens, quien en muchas ocasiones¹⁹ menciona el hecho de marginar o excluir esa poesía, tanto la suya como la de sus coetáneos, del panorama de la poesía española contemporánea (Talens, J., 2002a: 56).

Y bien, si empiezas a atar todos estos cabos, te das cuenta de que el intento de borrarlos, no a título personal, sino a título generacional, no es una paranoia, sino un dato y debería inscribirse en un contexto más amplio de propuesta de borradura de la memoria y de desideologización que siguió a la muerte de Franco. [...] Marginar una generación (de la que los poetas eran sólo una parte mínima), con excusas varias quizá fuese injusto, pero tenía sentido, porque se marginó, con ella, o con parte de ella, lo que más podía testimoniar radicalidades que ahora ya nadie identificaba como propias (ibíd.: 60).

Sin embargo, cabe subrayar que muchos de los integrantes de la Generación Novísima siguieron editando, en la época posfranquista, libros capitales para la poesía española contemporánea y entre ellos, sin lugar a dudas, está también Jenaro Talens.

rísticas principales de la Generación de los Novísimos (influencia del lenguaje de masas, de la cultura popular: cine, tebeos, cómics, etc.); posteriormente, su obra evoluciona hacia la poesía de la desolación, poesía esencial y existencial; en la etapa siguiente entra en el culturalismo extremo y termina con la metapoesía y el discurso metafísico (Morales Barba, R., 2006: 9).

¹⁷ Hay que mencionar que algunos críticos no comparten ese punto de vista. Entre ellos está Adriana García, quien, en la “Introducción” a la *Antología de la poesía española (1936–1975)*, expone dos rasgos unitivos de la creación poética de los Novísimos. El primero es “temático, intenta liberar a la poesía del compromiso político de la promoción previa” (constatación que resulta ser totalmente opuesta a la opinión de Andrew Debicki presentada en ese estudio) y el segundo es “estético, centra la labor del poeta en el lenguaje” (García, A., 2006: 41).

¹⁸ Véanse al respecto: *La poesía durante la transición y la generación de la democracia* (2007), de J.J. Lanz; *Estados de conciencia. Ensayos sobre la poesía española contemporánea* (2006), de J. Siles, o *La destrucción de la forma (Y otros escritos sobre poesía y conflicto)* (2008), de A. Méndez Rubio.

¹⁹ Véanse “Itinerarios para una poética. Conversaciones con Jenaro Talens” o “«Escribir no es un sueño, cada cosa sucede». De poéticas y poetas. Conversación con Jenaro Talens”, entrevistas realizadas respectivamente por Susana Díaz y Juan Carlos Fernández Serrato, ambas publicadas en *Negociaciones para una poética dialógica* (2002), de Jenaro Talens.

1.3.4. Un rasgo común: la primacía del lenguaje poético

Con el intento de resumir la poesía novísima, Juan José Lanz (2007: 54) escribe que lo que la caracteriza son, sobre todo, la preocupación reflexiva por la palabra poética, la inefabilidad y la visión del lenguaje como barrera y no como revelación, como objeto último del poema. De hecho, el lenguaje poético es, para los poetas de la Generación de los 70, tanto el objeto de mayor atención como una consideración problemática, convirtiéndose así en el protagonista principal de su obra. Esa primacía que le otorgan los Novísimos está relacionada con el rechazo de la estética precedente aunque, como es cierto,

[...] la preocupación por el lenguaje estuvo también en el centro de la poesía de muchos otros poetas de generaciones anteriores, como los poetas del *Cántico*, los del 50 y los postistas, pero no es menos cierto que, en los novísimos, esta primacía del lenguaje tuvo una función de ruptura y rechazo explícitos y detonadores que no tuvo [...] antes (Sánchez Torre, L., 1993: 249).

Por lo tanto, no debe sorprendernos la declaración de Guillermo Carnero (en Paulino Ayuso, J., 1998: 56) de su pertenencia a “una promoción de poetas entre los que no hay afinidad ni intercambio de ninguna clase. Una única característica común: el propósito de restaurar la primacía del lenguaje”.

Julia Barella (2001: 2–3), al hablar de la poética de esa generación, escribe que “[e]n Nueve Novísimos vemos muy claramente que se trata de un cambio radical en la concepción del arte y de la actividad poética en general, empezando por lo esencial, la renovación del lenguaje”. Esos poetas subrayan ante todo el poder creador del lenguaje, rasgo que influye en la comprensión del signo como algo independiente y arbitrario. Según Guillermo Carnero,

[e]l lenguaje poético se distingue de otros sistemas semiológicos en que pretende poner de relieve el valor autónomo, y no instrumental, del signo. De este modo, el asignar a la poesía una función distinta a la de dignificar y emancipar al signo es irreconciliable con su propia naturaleza. La finalidad de la poesía, y su función en una sociedad que rebaja al nivel de instrumentos lo que heredó como ideas, es luchar por devolver dignidad y libertad al signo lingüístico (en Provencio, P., 1988: 181).

De esta forma, los poetas de la Generación del 70 proclaman la autonomía del lenguaje poético donde “el signo lingüístico es un fin en sí mis-

mo y no solo un medio para aludir a otra realidad” (Martín-Estudillo, L., 2007: 181).

Con la búsqueda de la renovación, posible gracias a la experimentación con las formas procedentes de la cultura popular, los autores niegan el carácter comunicativo del lenguaje, es decir, dejan de verlo como vehículo para la transmisión del mensaje, y, por consiguiente, empiezan a considerar la lírica como la del conocimiento. Es esa la razón por la cual Jenaro Talens (2000: 261) constata que “la obra no *comunica* (o, al menos, no lo es porque comunique), sino que *expresa*, permitiendo ser *significada* y, en consecuencia, *poseer sentido*”. Las raíces de esa orientación en la creación del poeta gaditano, así como en la de los demás autores novísimos, deberían buscarse, como apunta Julia Barella (1998: 14) y como hemos expuesto antes, en la definición de la poesía, establecida por los representantes de la Generación anterior (la de los años 50) y, sobre todo, por José Ángel Valente.

No todo lo que ofrecían los Nueve Novísimos era novedad. La poesía lírica de nuestros días se ha caracterizado por un indagar constantemente en sí misma, en el acto de creación y en el lenguaje, por la meditación sobre el quehacer poético y sobre la escritura en general. La generación de poetas que procedió a los Novísimos ya había establecido las pautas de esta meditación (ibíd.: 14).

Lo confirma también el hecho de que, a la hora de presentar su poesía en la antología *Joven poesía española* (1979), Pere Gimferrer retomara las palabras de José Ángel Valente con las que el novísimo definía el estado de lenguaje (Lanz, J.J., 2007: 54). Jaime Siles (2006: 273), en su artículo “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, va aún más lejos y expone que los gérmenes de la nueva poética se pueden notar incluso en obras de los poetas mucho más anteriores. Según él,

[...] la denominada «renovación estética de los años setenta» no la realizaron, solos ni sólo, los novísimos: estaba ya en el horizonte de expectativa y en la praxis poética de la generación del 36 (Gil-Albert y Rosales), en el grupo *Cántico* de Córdoba, en poetas como Bousño, Canales, Álvarez Ortega, en el postismo, y en muchos de los miembros de la generación del 50 (ibíd.: 273).

Cabe resaltar aquí, a modo de paréntesis, la opinión de Susana Díaz (2006: 46) según la cual aunque las dos generaciones (la de los 50 y la de los 70) se ocupen del lenguaje poético y partan de las mismas consideraciones, no se puede identificar sus propuestas en un mismo espacio teórico porque obedecen a estrategias diferentes. Para demostrar esa consideración la investigadora toma las figuras de dos representantes de los dos grupos

poéticos: José Ángel Valente y Jenaro Talens. Ambos autores consideran “la poesía como pensamiento del *desorden de lo visible*”²⁰ (ibíd.: 49); no obstante, sus reflexiones sobre el estatus del lenguaje poético son distintas.

Según Valente, “a través de la condición de verdad que satisface (poesía es conocimiento), el poema deja de configurarse como propuesta de producción de sentido para convertirse en el lugar de una *revelación*” (ibíd.: 51), donde se establece “una nueva ilusión, a saber, la de la personificación del lenguaje poético como palabra del Ser. Así las cosas, siendo la realidad del Ser inconmensurable en relación con su conceptualización sólo será posible decirlo negativamente, como *silencio*” (ibíd.: 51). Llegados a ese punto, conviene poner de relieve que de hecho se puede relacionar la obra de Valente con la poesía mística española y la constatación de la insuficiencia del lenguaje para representar la realidad, típica de la creación poética de los místicos. Mientras que “[l]a elaboración del concepto de «verdad» poética que Talens lleva a cabo se basa [...] en otro presupuesto. A saber: la consciencia de que *esa verdad carece del objeto*. El poema se configura rigurosamente como propuesta de producción de sentido” (ibíd.: 57). El autor gaditano no comparte entonces la idea del silencio establecida por la poesía mística; todo lo contrario, sostiene que lo único que puede expresarnos mediante su obra es el silencio que

[n]o ocurre como en el discurso místico, que, al rebasar el lenguaje como algo insuficiente, se resuelve en un silencio entendido como serenidad. Lo que hay es una conciencia que quiere liberarse de los signos. El silencio no es, pues, una salida que ya estuviera ahí, prevista como alternativa de respuesta, sino una meta difícil de alcanzar, a la que conduce un camino que previamente hay que construir (ibíd.: 57).

Ahora bien, otra cuestión que cabe resaltar al hablar de la concepción del lenguaje en la poesía de los poetas novísimos es el fracaso de este para reflejar la realidad. Durante la entrevista de Esteban Peicovich con Jenaro Talens, el poeta gaditano usa al respecto la metáfora del ojo:

²⁰ Susana Díaz usa la designación de *pensamiento del desorden de lo visible* por dos razones. En primer lugar, para contrastarla con la propuesta teórica de Luis García Montero, radicalmente opuesta a la de Jenaro Talens, de “un completo programa de puesta en orden de lo visible cuyo reclamo de lo «figurativo» se establecería hoy por hoy, y a mayor abundamiento, como única salida válida para una escritura verdaderamente consciente de su compromiso con la comunidad” (Díaz, S., 2006: 45). García Montero llama al orden, a la unidad, insistiendo en que los poetas vuelvan a la figuración del realismo. Asimismo su propuesta teórica se basa en “ofrecer la imagen modélica de un sujeto, de un hombre, que es ya *todos* los hombres y se constituye como el *patrón orientador* para la invención de un personaje creíble” (ibíd.: 47). Por otro lado, la formulación de la noción de *desorden* surge de las filosofías de Jean-François Lyotard e Immanuel Kant.

[...] el ojo humano, si no prevé que una cosa la puede ver, no la ve. Desde esta perspectiva, la mirada —si podemos hablar así, si no el ojo, por lo menos la actividad cultural del hecho de mirar— tiene que ver con el lenguaje. Porque si el lenguaje no ha previsto que veamos determinado color, porque no tiene palabra con que nombrarlo, este color no lo vemos (Talens, J., 2002a: 192).

Así pues, en nuestra opinión, el poder creador del lenguaje (y del lenguaje poético especialmente), que menciona Jenaro Talens, reside en descubrir la realidad, reconocerla e intentar representarla en un discurso; y en la poesía de los Novísimos se nota la crisis de ese poder. Al constatar que “la modernidad culminaba su evolución [...] en dos opciones estéticas aparentemente paradójicas pero complementarias: la poética del silencio y la estética del absurdo”, Juan José Lanz (2007: 150) presenta la polarización de la joven poesía española en dos tendencias opuestas tras la culminación de la poética moderna. Partiendo de los mismos presupuestos y, entre ellos, sobre todo la pérdida de la fe en la capacidad del lenguaje para comunicar, surgen en la poesía de los Novísimos, por una parte, la poética que niega “el lenguaje no utilizándolo”, es decir, la poética del silencio, y, por otra parte, la poética que lo usa libremente. Según el investigador, es entonces cuando nace la llamada “alta modernidad”, cuyo espacio histórico-cultural lo ocupa la poesía que se caracteriza por la imposición ideológica y el desencanto. Por lo tanto, “[e]l poema, la palabra poética inventarán sus referentes. La comunicación se dificulta, pasa a un lugar menos relevante” (ibíd.: 150). Como declara Antonio Méndez Rubio (2004: 56),

[...] el cuestionamiento de la realidad no puede aislarse del cuestionamiento de la identidad, y que esa experiencia no puede quedar al margen del lenguaje que producimos (y nos produce) de una manera u otra. En otras palabras, una poética no realista no significa simple y llanamente desertar esa realidad sino, más bien, la posibilidad de entender esa realidad de forma crítica.

Como vemos, la insuficiencia del lenguaje y su inefabilidad para reflejar la realidad se unen a la crítica del lenguaje poético que, según Ramón Pérez Parejo (2002: 257), es una de las características de la metapoesía que, a su vez, constituye una de las tendencias cultivadas por los poetas de la Generación de los 70. Según Leopoldo Sánchez Torre (1993: 131–132), “[e]s dominante, en el discurso metapoético novísimo, la idea de que la poesía nos ofrece tan sólo simulacros de la experiencia, cadáveres de lo que fueron cuerpos vivos. Estamos ante el viejo *topos* de lo «indecible», de la «cortedad del decir»”. El discurso crítico del lenguaje implica, en palabras de Pérez Parejo (2002: 252),

[...] varios subtemas: la reflexión sobre el vacío, sobre el silencio de la obra poética, sobre los límites del lenguaje, sobre la distancia entre las palabras y las cosas, sobre lo engañoso de la escritura, la crítica de la razón como método de conocimiento, el carácter modificador de la ficción, etc.

Otro problema que interesa acentuar aquí es el del sujeto lírico. En la creación de la Promoción de los 70, según Juan José Lanz (2007: 151), es evidente la deshumanización del arte, que se expresa, sobre todo, mediante la negación de la ironía, del lenguaje, y la crisis del individualismo, manifestada, o bien a través de la desaparición del “yo” poético, o bien a través de la invención del “yo” lírico que es el Otro, es otra persona. El primer fenómeno, el de la ausencia del sujeto, lo podemos notar, como constata Antonio Méndez Rubio (2004: 57), por ejemplo, en la poesía de Leopoldo María Panero, el más joven de los poetas elegidos por José María Castellet para su antología; en la poesía paneresca, el “yo” “lucha por dejar de serlo, por liberarse de toda sujeción” (ibíd.: 58) y muere en casi todos los poemas. El motivo de la muerte del sujeto emerge también en la obra de Antonio Colinas y la de Félix de Azúa, por mencionar algunos ejemplos. En la creación de Jenaro Talens podemos observar ambas tendencias: por un lado, la desaparición del sujeto poético, especialmente en sus primeros poemas, por otro lado, el desdoblamiento de este. El “yo” en la poesía talensiana no es un sujeto que represente la sociedad, sino que es el sujeto del otro, desde el que habla Jenaro Talens. Así es como lo explica el poeta:

[e]ntonces hablo desde mí, pero no necesariamente la anécdota que cuento tiene que ver conmigo en el sentido de tenerme como protagonista. [...] Lo que estoy haciendo, simplemente, es analizar las formas de intercambio que llamamos vida cotidiana. Eso me sirve para entender a los demás y me sirve para entenderme a mí, ya que, al fin y al cabo, el otro más cercano que tengo soy yo mismo (Talens, J., 2002a: 194).

En la obra de los Novísimos se observa un distanciamiento hacia el “yo” lírico que surge del rechazo de la poesía intimista confesional, basada en el sujeto autobiográfico. Como bien indica José Paulino Ayuso (2003: XXIII), en el caso de la creación de los poetas de la Generación de los 70, “[e]l contenido del poema no es biográfico, testimonial o sentimental: los sentimientos que aparecen son convenciones y el «yo» que habla en el texto es creación de ese texto, no un ser realmente existente”. Todo ello, por un lado, implica la ya mencionada deshumanización del arte, por otro, es consecuencia de la importancia que le otorgan los autores de la Promoción de los 70 al lenguaje poético. No sin razón Luis Martín-Estudillo (2007: 181) constata que al leer esa poesía “no vemos al poeta detrás del poema, no lo

sentimos palpar, sino que el lenguaje es en ella medio y fin a la vez. El significativo ocupa todo el espacio del significado”.

De lo expuesto hasta ahora se da cabida a la consideración de que ese poder “proliferante y disruptivo del lenguaje” (De Man, P., 1998: 75) en las obras de los poetas de la Generación de los 70, por una parte, excluye de la realidad empírica al poeta, y, por otra parte, crea una realidad nueva, crítica y transformada. La misma idea podemos encontrarla en la Estética de la Recepción y, sobre todo, en la teoría de Wolfgang Iser, según la cual “una obra literaria no representa objetos, se refiere al mundo extraliterario seleccionando ciertas normas, sistemas de valores o «concepciones del mundo» [...] que ayudan a los seres humanos a extraer algún sentido del caos de su experiencia” (Selden, R., 1987: 134). En esa nueva realidad, realidad ficticia creada en el poema, lo único estable, es decir, el sujeto, se elimina o se altera creando otro, y todo eso para poder entender y conocer la realidad verdadera. Es así porque “cuando se descompone la confianza —entre fácil y dogmática— en una realidad fija e incontestable es el momento, crítico, en que los mecanismos lingüísticos de composición y descomposición de sentido(s) cobran un protagonismo urgente” (Méndez Rubio, A., 2004: 60).

1.3.5. El lector y su función

Tras la “alta modernidad” llega el posmodernismo en el que la poesía se caracteriza, según Juan José Lanz (2007: 151), por “la desaparición de la conciencia del sujeto individual, [...] la anormatividad”, expresada a través de distintas voces, y el pastiche, “como parodia vacía del contenido”. La particularidad de la lírica española posmodernista es la *desnaturalización*, es decir, “la iluminación de los mecanismos mediante los cuales el poema establece ciertos parámetros de significación y lectura” (Martín-Estudillo, L., 2007: 179). El único diálogo que es posible mantener en la poesía es el con la Historia de la Literatura, por eso los poetas de la segunda oleada novísima “conversan” con las creaciones precedentes y con el lector de poesía. Juan José Lanz (2007: 143–144), al presentar la evolución de la creación novísima y sus distintas etapas²¹, indica que a partir de 1982 empiezan a polarizarse dos tendencias opuestas en la producción del Grupo de los

²¹ Nos referimos aquí a que en el grupo de los Novísimos se incluye también, al lado de “los nueve” elegidos por Castellet, a autores más jóvenes quienes fueron designados posteriormente (véase la nota 10 del presente estudio) y cuya obra se diferencia de la de la primera oleada de los Novísimos.

70: una es *la poesía del diálogo* y otra, *la poesía del fragmento* que constituyen manifestaciones fundamentales “de un espacio estético más amplio: la poética posmoderna”.

La poesía del diálogo se suele definir como una poesía de “tono íntimo, sin muchas bravuras, lejos de la altisonancia y del alarde estilístico, discurso de una persona dirigiéndose a otra” (ibíd.: 153). Ese discurso, siempre determinado por el lenguaje, es el diálogo con el lector.

La voz del poeta dirigiéndose a otro no es su voz íntima, es una voz impostada, la voz característica del monólogo dramático, que en profundidad, supone un diálogo entre el poeta y su audiencia (lector), en el que la única respuesta posible es el asentimiento o el disentimiento silencioso del receptor implícito: en el primer caso, dicho diálogo resultará un elemento imprescindible de implicación del lector virtual en el ámbito referencial creado por el poema; en el segundo caso, el diálogo con el lector también se establece, y la voz irónica cobra el papel de salvar el discurso poético ante el disentimiento íntimo del receptor (ibíd.: 154–155).

De esta manera Juan José Lanz describe el diálogo bipolar que se establece entre el poema y su lector. A Jenaro Talens, como representante de los Novísimos, también le interesa esta cuestión y, aunque nos centraremos en su poesía más adelante, hay que mencionar en este punto que, en su opinión, la realidad, que es compleja y contradictoria, se nos da a conocer en el acto poético gracias a “la posibilidad de mirar desde muchísimos puntos de vista a la vez” (Talens, J., 2002a: 195). De hecho, a la hora de mantener el diálogo con el lector, el poema proporciona nuevas perspectivas de todo y revela la riqueza del mundo. En la poesía talensiana,

[e]l diálogo se hace [...] la norma: el poeta habla consigo mismo, con los otros, con las piedras de la historia, con la noche y con el amanecer, con las imágenes que quedan en el pensamiento y no se sabe de dónde vienen ni por qué están allí, con los maestros, con los hermanos, con los libros... Y nosotros hablamos también en sus versos (Fernández Serrato, J.C., 2001: 17).

Igual que la Estética de la Recepción dice que “un poema no tiene existencia real hasta que es leído, y que su sentido sólo puede ser discutido por sus lectores” (Selden, R., 1987: 128), Jenaro Talens señala que la obra de arte tiene sentido solamente al ser recibida por un público, “un poema no existe sin un lector” (Talens, J., 2002a: 78).

Hay que subrayar que el lector de la poesía novísima es buscado a través del texto. A saber, a la hora de la creación de un lenguaje determinado, de “un discurso, hecho a la medida (y a las expectativas) de un arquetipo, aún

más determinado”, los autores inscriben en el texto a un lector que debe ser “un *iniciado* y deb[e] ser un *conocedor*, esto es, alguien lo suficientemente familiarizado con las claves de la literatura como para poder descubrir los ejes de un poema y situarlos en su correspondiente y exacto sistema referencial” (Siles, J., 2006: 281). De hecho, los poetas de la Generación de los 70 crean sus obras para un destinatario evidentemente culto, “atento a las condiciones de producción semántica de su entorno, y, por consiguiente, preparado para percibir críticamente su propio papel dentro de las redes simbólicas” (Martín-Estudillo, L., 2007: 183–184). Quizá por eso Jenaro Talsens (2002a: 147) diga que

[l]o que ocurre es que leemos, interpretamos y reelaboramos las cosas desde la experiencia de un cuerpo concreto, cuya capacidad para responder a determinados estímulos está ya mediatizada por una educación, y construida con un discurso que no se basa en la aceptación de dicha distinción.

Por lo tanto, los poetas novísimos admiten que el lector de su obra ha de tener conocimientos lingüísticos y culturales que le permitan comprender y disfrutar de la lectura. De ahí se establece, una vez más, la evidente relación con la Estética de la Recepción según la cual cada obra sugiere un tipo de destinatario, ya que tanto el autor como el lenguaje que este utiliza, determinan un público concreto (Eagleton, T., 1988: 106).

Lo que es más, siendo el lector (al lado del autor) el que produce el poema, el acto poético, junto con su texto, conforman más un proceso que un producto (Debicki, A.P., 1997: 200–201). De hecho, el destinatario de la obra literaria es un elemento activo en la producción del texto lírico. “Los lectores ahora se encuentran situados dentro del mundo imaginario del poema, y tienen que jugar papeles más parecidos a los del autor implícito, y son invitados tanto a participar en el texto como a ampliarlo” (ibíd.: 203). Por lo tanto, no debe sorprendernos que Pere Gimferrer ponga de relieve que la “lectura de la palabra poética se aproxima al propio proceso de escritura, en que la palabra excede el propio significado para alcanzar cotas impensadas” (en Lanz, J.J., 2007: 54). Esa es la novedad que podemos descubrir en la poesía de los Novísimos, que consiste, como expone Jaime Siles (2006: 278), en la creación de una alternativa de discurso, una forma diferente de leer, “unos modelos distintos de lectura”. Antonio Méndez Rubio (2004: 62), en su libro *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968–1978*, dice que la nueva propuesta de leer poesía supera y rechaza la consagración “de un modelo de lector que se identifica con el poema sin necesidad de problematizarse a sí mismo ni de participar activamente más allá del reconocimiento inmediato del mensaje”.

La misma idea de que hay que “construir el discurso para que el lector produzca su propio significado” (Talens, J., 2002a: 78) porque “la lectura construye el objeto” (ibid.: 96), es la que expone Jenaro Talens en el prólogo a *El vuelo excede el ala* (1973) titulado “El espacio del poema”, que analizaremos a continuación en nuestro estudio. Hay que subrayar que esta posición de los poetas jóvenes de los años 70 ante el texto y el lector coincide asimismo con las teorías de Hans-Georg Gadamer, para el cual “el lector ya está leyendo el texto con ciertas expectativas hacia un determinado sentido. En la elaboración de este anteproyecto [...] consiste la comprensión de lo que está escrito” (en Siles, J., 2006: 282). Ulteriormente, Hans Robert Jauss desarrolla esa concepción en la noción de *horizonte de expectativas*. De esta forma se da cabida a la consideración de que

[...] *los tiempos*, esa imprecisa combinación de condicionamientos históricos y voluntades individuales, requieren que se fortalezca la musculatura hermenéutica del público: cuando, durante una dictadura y no menos después de la misma, se pelea por restituir o constituir un orden simbólico más justo o menos falaz, es imprescindible estar armado de habilidades interpretativas sofisticadas. He ahí una de las grandes responsabilidades implícitas en un nuevo tipo de compromiso por parte del intelectual; [...] esta posibilidad que tienen los escritores de generar por medio de sus textos una nueva estirpe de lectores (Martín-Estudillo, L., 2007: 182–183).

1.3.6. Metaliteratura en el contexto novísimo

Antes de hablar de la dimensión metapoética de la obra de los poetas novísimos habría que exponer las cuestiones más importantes acerca de la noción misma de *metapoesía*. Según Leopoldo Sánchez Torre (1993: 85), “son metapoéticos todos aquellos textos poéticos en los que la reflexión sobre la poesía resulta ser el principio estructurador, esto es, aquellos poemas en los que se tematiza la reflexión sobre la poesía”. Además, el investigador subraya que “la metaliteratura es, siempre y ante todo, literatura. Del mismo modo, la metapoesía será, por encima de todo, poesía” (ibid.: 86).

Recurriendo una vez más a las propuestas teóricas de la Estética de la Recepción, podemos constatar que uno de los elementos más importantes y definitorios de la literatura, y por ende de la poesía, son las relaciones entre el texto, su autor, su receptor y el contexto socio-histórico, que, obviamente, constituyen “interrelaciones que se traducen en un conjunto de convenciones y expectativas que, ante un texto dado, garantizan su recep-

ción como literatura" (ibíd.: 86). Dichas convenciones y expectativas, como señala Wolfgang Iser (1989: 137), son las que condicionan la lectura de la obra literaria y que convierten al lector en un elemento activo en la producción de sentido del texto. Según Leopoldo Sánchez Torre (1993: 87—118), en el caso de la metapoesía, las expectativas del lector son de doble vertiente. Por un lado, el receptor de la obra tiene expectativas particulares por pertenecer esta al género lírico, al lado de las generales de la literatura, entre las que se encuentran: la ficcionalidad del texto literario²², la expectativa de unidad²³, la expectativa de expresividad²⁴, el ritmo, el metro y la expectativa de significación²⁵, dentro de la cual están, según el estudioso, las expectativas de necesidad y de plurisignificación. Por otro lado, el receptor de la obra metaliteraria introduce la expectativa meta que, en palabras de Sánchez Torre (ibíd.: 118), debemos entender como "la que nos hace esperar del metapoema una problematización de su carácter poético, es decir del resto de las expectativas de lectura, y que, a la vez, sirve para neutralizar esa problematización y leer el metapoema como poema". Por lo tanto,

[e]l metapoema no se desprende de su condición de poema, aunque la presente de un modo problemático. El metapoema pone en cuestión precisamente las expectativas del lector de poesía, que, para descodificarlo como poesía, debe añadir a sus hábitos de lectura, a sus expectativas, la que se desprende de esta problematización de lo poético. El metapoema será, pues, siempre y ante todo, un poema, pero un poema-interrogación, un poema que, precisamente por hablar de la poesía, dinamiza, moviliza las expectativas de la poesía (ibíd.: 111).

Ahora bien, el cambio revolucionario en la obra poética de los representantes de la Generación de los Novísimos se observa, sobre todo, según lo dicho hasta ahora, en la concepción del lenguaje, del signo lingüístico y del lector como co-creador del poema. Como se ha indicado en uno de los capítulos anteriores²⁶, Juan José Lanz (2007: 155—160), al presentar la divi-

²² "[E]l texto literario crea su propio universo de referencias, su propio mundo, que el lector se ve obligado a actualizar abriendo al diálogo el mundo textual con su particular constelación de concepciones, escalas de valores, opiniones, ideas...; en definitiva, con su particular visión del mundo" (Sánchez Torre, L., 1993: 87).

²³ Como señala Leopoldo Sánchez Torre (1993: 91), "sólo esperando el texto como un cuerpo total es posible la construcción de sentido".

²⁴ "[E]l lector espera que el texto lo ponga en relación, en diálogo, con otra subjetividad" (Sánchez Torre, L., 1993: 92).

²⁵ Leopoldo Sánchez Torre (1993: 88) recoge esa denominación de Jonathan Culler, según el que el texto literario se debe entender "como un conjunto de estímulos abierto a la actividad del receptor. Éste proyecta sobre la realidad del texto su conocimiento del mundo [...] para construir el sentido".

²⁶ Véase el subcapítulo 1.3.3. del presente estudio.

sión de los poetas de la Generación de los 70 en dos grupos (el que cultiva la poesía del diálogo y el de la poesía del fragmento), habla del diálogo bipolar característico de las obras de esos autores. No obstante, apoyándonos en la teoría de Hans-Georg Gadamer²⁷, podemos añadir a esas constataciones una más: la de que, a pesar de que la conversación se mantenga entre el autor y el lector, el poema asimismo conversa consigo mismo, “con el espacio que crea en el lenguaje” (ibíd.: 155), y, por consiguiente, establece un autodiálogo.

Entre los poetas novísimos, a medida que transcurre la década de los setenta, se nota cada vez más la tendencia a la autorreflexividad, que podemos presenciar tanto implícita como explícitamente en sus obras. Según Jaime Siles (2006: 284), es el segundo estadio en la creación de esta promoción poética, donde el primero fue “una proliferación de discursos miméticos, átonos y uniformes”. Con ese juicio, según todos los indicios, está de acuerdo también Ramón Pérez Parejo (2002: 260) quien distingue tres etapas en la creación de los Novísimos, de las que la segunda es la etapa metapoética²⁸. Los autores en los años setenta comprenden muy bien “la condición autorreflexiva y crítica del poema” (Méndez Rubio, A., 2009: 10). En opinión de Pérez Parejo (2002: 261),

[l]a poesía se define entonces como práctica metapoética e indaga teóricamente en los estatutos que definen su ontología. Escépticos ante la realidad, los poetas encuentran en el lenguaje el único sustento, la única posibilidad de ordenación del mundo: llegan a la conclusión de que el lenguaje poético es una realidad autónoma y no utilitaria. Sostienen también que la relación —y la distinción— entre la ficción artística y la realidad objetiva es esencialmente difusa, inconsistente, basada en un pacto o convención de lectura.

Entre las características principales del metapoema encontramos las que son propias también de la nueva poética de los autores líricos de la promoción de los Novísimos, que hemos presentado en uno de los capítulos anteriores (1.3.2.). Así, la primera de las particularidades de un texto metapoético es la tensión entre el lenguaje poético y el lenguaje teórico, que, por un lado, aumenta la complejidad de su lectura y, por otro, potencia su riqueza semántica. En la poesía de la Generación de los 70, el lenguaje se

²⁷ Véase *Poema y diálogo. (Ensayos sobre poetas alemanes más significativos del siglo XX)*. Barcelona: Gedisa, 1993.

²⁸ Las tres etapas designadas por Pérez Parejo (2002: 260) son: en primer lugar, la etapa culturalista-veneciana-camp, luego la siguen la etapa metapoética y la última, la de bifurcación estética individual, donde la poesía de cada uno de los autores ya no tiene nada que ver con la tendencia de sus principios.

convierte de esta forma, como ya sabemos, en el protagonista principal de la creación. La misma consideración se desprende de las palabras de Leopoldo Sánchez Torre (1993: 249) quien constata que

[...] una forma de hacer explícita esa primacía del lenguaje fue convertir el lenguaje del poema en el escenario de la reflexión sobre sí mismo, hacer del poema un metapoema. No conformes con reflexionar sobre el lenguaje, [los poetas novísimos — E.Ś.] hacen de la reflexión sobre el lenguaje el núcleo del poema.

Lo que es más, el poder de ese lenguaje, activado en el texto poético, le otorga el valor gnoseológico al poema, es decir, el poema constituye un acto de conocimiento (del mundo) y no de comunicación (ibíd.: 122—125). El poder gnoseológico destaca especialmente en los metapoemas, ya que estos constituyen un espacio verbal en el que “se juega entre discurso poético y discurso científico, teórico (el de la Teoría de la Literatura) [...]; la metapoésia *se disfraza* con los ropajes del discurso científico, haciendo de su lenguaje un problema adicional para el decodificador” (ibíd.: 111). Por consiguiente, en un metapoema encontramos tanto el conocimiento estético (el que nos otorga la poesía misma) y el conocimiento científico (característico de los textos teóricos).

La segunda característica de la metaliteratura es la función del lector quien, gracias a la expectativa meta, crea un nuevo código de lectura y, a su vez, le otorga más importancia a la producción de sentido del poema.

Otra cuestión que cabe resaltar aquí es la incapacidad del lenguaje para aprehender la realidad. Como ya hemos visto antes, la conciencia de la insuficiencia del lenguaje poético para representar el mundo es una de las particularidades de la poesía de la Generación de los 70 y, a su vez, constituye uno de los elementos característicos del discurso metapoético²⁹. Sin embargo, esa “cortedad del decir” en la práctica metapoética de los Novísimos tiene un carácter paradójico, ya que el lenguaje,

[...] enunciando sus limitaciones [...], manifiesta su misma potencialidad, su radical accesibilidad a la complejidad del mundo, su valor gnoseológico. La poesía se muestra decididamente capaz de indagar en la complejidad de la realidad poética, de explorar su ininteligibilidad mostrándola como tal. Así, manifestar la ineficacia del lenguaje no es sino un medio de explorar y, a fin de cuentas, reafirmar su poder gnoseológico (ibíd.: 133).

²⁹ Véanse: Leopoldo Sánchez Torre, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX* (1993), o Ramón Pérez Parejo, *Metapoésia y crítica del lenguaje. De la generación de los 50 a los novísimos* (2002).

El discurso metapoético de los poetas de la Generación de los 70 revela sus dudas y su desconfianza en la capacidad de representar la realidad y las experiencias vitales. Por lo tanto, una de las peculiaridades principales de esa poesía es

[...] la distancia entre el poema y la realidad de la ficción [...], otras veces se vislumbra una íntima y contradictoria conexión entre ambas realidades. [...] Puede haber distancia entre lo vivido y lo representado, pero el poema, la ficción se revela como el único medio de conocer lo vivido, lo real (ibíd.: 254).

El culturalismo es otra característica de la nueva poética que, de la misma manera que las anteriores, asimismo se vincula a la escritura metapoética. El conocimiento, por parte de los autores novísimos, de las teorías literarias que surgen en su entorno, así como el hecho de elaborar ensayos teóricos, lingüísticos y literarios hacen que dichos poetas integren la teoría en el poema y creen metapoesía, presentando sus reflexiones sobre la poesía misma.

El último rasgo distintivo de la metapoesía es su carácter interrogativo y, en consecuencia, el uso de la interrogación como recurso literario. Eso se debe a la índole del discurso metapoético, constituyendo ese una indagación acerca del acto poético. En opinión de Leopoldo Sánchez Torre (ibíd.: 256—257), con la interrogación se pretende

[...] no tanto la exposición de las dudas del sujeto que habla en el poema cuanto la apertura de su sentido a la capacidad actualizadora del lector. [...] La interrogación actúa [...] como una invitación al lector para despejar la incógnita del sentido, provocándole directamente para resolver lo que el poema deja sin solución, aunque, como es lógico, su entramado verbal constituye el límite firme para la expansión del sentido.

Según todos los indicios, la práctica metapoética por parte de los poetas novísimos constituye una perspectiva distinta en la cual “un poema autorreferencial, al aludir a su propio proceso de poetización y al borrar las líneas divisorias entre la ficción presentada dentro del texto y la realidad exterior, contradice las expectativas normales de un lector que busca un significado fijo, aplicable al mundo real” (Debicki, A.P., 1997: 202—203). De esta forma se da cabida a la consideración de que la metapoesía de estos autores es “un modo de potenciar la actuación descodificadora del lector y, consiguientemente, un modo de conferir al poema nuevas dosis de sentido, de enriquecerlo y hacerlo valioso” (Sánchez Torre, L., 1993: 259).

2. Jenaro Talens: (meta)poeta

2.1. Obra talensiana

Jenaro Talens, poeta nacido en Tarifa (Cádiz) en 1946, ha sido reconocido por los críticos como uno de los representantes de la Generación de los Novísimos. La creación lírica de ese autor coincide en algunos puntos con la de sus coetáneos, sin embargo, fue designado poeta novísimo posteriormente: por primera vez, en la antología *Espejo del amor y de la muerte* (1971) de Antonio Prieto, y más tarde, en 1974, en *Poetas españoles poscontemporáneos* de José Batlló.

Cabe mencionar aquí que los investigadores que se ocupan de la obra de Jenaro Talens distinguen dos épocas en su creación cuya división, supuestamente, se debió a la publicación del poemario *Tabula rasa* en 1983 (Talens, J., 2002a: 70). Según los críticos, la primera etapa es evidentemente más metapoética y concierne a cuestiones teóricas, mientras que la segunda la suelen denominar confesional al decir que es una poesía muy del “yo” (ibíd.: 70). En otras palabras, diferencian entre la época del hermetismo juvenil y la de la madura sentimentalidad; y, lo que es más, insisten en separarlas como la parte “equivocada” y la parte “correcta” (Fernández Serrato, J.C., 2001: 14). Lo hace, por ejemplo, Rafael Morales Barba (2006: 12) al constatar que el discurso metapoético de Jenaro Talens, “próximo a las líricas escamoteadoras del yo en su querer servir a un texto abierto y menos convencional”, evoluciona hacia una poesía existencial llena de reflexión y desasosiego, donde el poema se convierte en un misterio en el que no importan las respuestas sino las preguntas. Es la intención de expresar la vida, no obstante, como dice el mismo poeta, “la forma suprema de entender [es — E.Ś.] que en la vida a menudo no es necesario «entender», o lo que es lo mismo, que hay un modo de comprensión que no pasa por el entendimiento, sino por la sensibilidad” (Talens, J., 2002a: 43). Juan Carlos Fernández Serrato, en la entrevista realizada a Jenaro Talens (ibíd.: 70), expone que la creación del autor gaditano “es una poesía fundamentalmente de la alteridad, aunque tenga un yo lírico muy mar-

cado en la ficción del poema". El poeta expresa el acuerdo con ese punto de vista y contesta:

[...] lo fundamental en mi poesía no es tanto hablar de mí, como utilizar mi experiencia para intentar entender lo que me rodea. Porque sí que hay una voluntad, y me he dado cuenta con el tiempo, de intentar entender a los demás y, en todo caso, cuando intentaba entenderme a mí, era entenderme como «otro». El tema central siempre es «el otro», no yo (ibíd.: 70).

De esa manera, la otredad en la creación poética talensiana se convierte en una de las manifestaciones de la intención de entender su propia experiencia, a través de la cual el autor nos ofrece el conocimiento de la realidad. No sin razón Juan Carlos Fernández Serrato (2001: 15) escribe que la obra de este poeta novísimo nos hace posible

[...] comprender que la vivencia, la experiencia y la meditación serena sobre el sentido que para nosotros tiene la realidad que nos amamanta, no sólo pueden alumbrar prescindibles confesiones más o menos autobiográficas, sino que también pueden abrir el espacio del poema a una deconstrucción de la idea de lo ajeno, asumiendo la *otredad* como propia y auténtica experiencia de vida.

En otra ocasión Jenaro Talens (2002a: 95) explica que su poesía la escribe *desde* él y no *de* él y que ese *desde* define su "identidad personal como un espacio atravesado por muchos vectores que se articulan y rearticulan constantemente". Luego añade:

[t]odos somos muchos a la vez, como decía Borges, y lo que llamamos «Yo» no es una sustancia definida y estable sino el fluir de ese proceso de mutación continua. Por eso, si la poesía habla desde ese espacio, no puede, por principio, ser reducida al discurso (lógico) que la explica (ibíd.: 95).

Eso nos hace pensar en las palabras de Félix Vodicka (1970: 54—55), uno de los precursores de la Estética de la Recepción, según el que

[d]e la percepción de la obra de arte como un conjunto de temas se deriva la existencia de una relación entre el realismo de la vida cotidiana y los valores de la vida, por un lado, y por otra parte la realidad comunicada a través de la expresión artística. Pero resulta que la valoración es el resultado de un proceso complicado condicionado por la estructura social de la época en cuestión.

Allí es donde residen, en la creación poética de Jenaro Talens, por un lado, la otredad y, por otro, la razón por la cual el "yo personal" puede

ser definido solamente a través del “yo social” y, finalmente, a través de la historia y la ideología mencionadas por el poeta en el prólogo a *El vuelo excede el ala*. La poesía está hecha por todos, es “como un discurso que nos excede en tanto individuos, que está hecha con ideas, palabras, músicas que no nos pertenecen, a partir de una especie de magma que nos precede y en el que nosotros todo lo más que hacemos es inscribir nuestra huella” (Talens, J., 2002a: 199). Recordemos que de la misma manera la Estética de la Recepción, y sobre todo Hans Robert Jauss, subrayaban la importancia del proceso histórico y social en la interpretación de una obra¹.

Tanto el propio Jenaro Talens como Juan Carlos Fernández Serrato opinan que no hay cambio de perspectiva en las dos supuestas etapas de la creación del poeta gaditano sino cambio de estrategias. El autor novísimo da un ejemplo para explicar ese fenómeno:

[d]e la metáfora del espejo tuve conciencia cuando José Olivio Jiménez publicó un artículo sobre *Víspera de la destrucción* hablando de la presencia del espejo en mi poesía. Yo ni me había dado cuenta. Y luego se me olvidó, quiero decir, no es que yo me planteara: «voy a dejar de utilizar los espejos», pero, al cambiar de registro, busqué otro tipo de cosas y luego, con el tiempo, me di cuenta de que los espejos no habían desaparecido, sólo que en vez de ser el lugar donde uno miraba su totalidad desdoblada, era siempre un espejo fragmentado, y donde lo que descubriría era un personaje extraño que no conocía... En ese sentido, la noción de espejo ha ido cambiando de función, pero nunca ha desaparecido... (ibíd.: 71).

Juan Carlos Fernández Serrato, con el que estamos totalmente de acuerdo, insiste en que la creación poética de Jenaro Talens después de la publicación de *Tabula rasa* se enfoca más en el “yo”, pero en realidad es solamente una profundización en los temas tratados ya en sus poemarios anteriores. El poeta gaditano añade al respecto:

[...] resulta bastante evidente, creo yo, que no hay ningún cambio sustancial entre las (supuestas) primera y segunda época de mi trabajo, porque lo que cambia es, digamos, el soporte en el cual apoyo la mirada, pero no el dispositivo de mirar. [...] Por eso, no creo que se trate de dos maneras diferentes de entender poesía² (ibíd.: 72).

Dicho todo eso, en nuestra opinión es ilícito dividir la poesía talensiana en dos etapas ya que, por un lado, la diferencia entre ellas radica única-

¹ Véase “La historia de la literatura como desafío a la ciencia literaria” (1971), de Hans Robert Jauss.

² Véase también “Itinerarios para una poética. Conversaciones con Jenaro Talens” (2000), en *Negociaciones para una poética dialógica*, de Jenaro Talens.

mente en el ya mencionado cambio de estrategias, no de temática, y, por otro lado, lo cual es consecuencia de lo que acabamos de constatar, toda la obra de Jenaro Talens es un *continuum* de transformación. Las palabras de Carlos Fernández Serrato (2001: 13) lo demuestran perfectamente: “el nudo fundamental de la escritura poética de Talens es precisamente la inestabilidad creativa, el cambio, la apertura de la voz lírica de la alteridad esencial que conforma el conocimiento”.

2.2. Propuesta teórica de Jenaro Talens

2.2.1. Entre teoría y práctica

Como hemos apuntado previamente, Jenaro Talens ha sido reconocido como poeta novísimo por primera vez en dos antologías: *Espejo del amor y de la muerte* (1971), de Antonio Prieto, y *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974), de José Batlló. Sin embargo, lo que hay que acentuar, este autor, al lado de poeta, asume también el papel de crítico, por ejemplo, al escribir *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970* (1989). La índole teórica, como señalan distintos investigadores, se puede notar asimismo en su creación poética. Como escribe Antonio Méndez Rubio (2009: 15) en el prólogo a *El bosque dividido en islas pocas*,

[...] la obra teórica y la obra poética de Jenaro Talens se iluminan mutuamente justo en la medida en que entroncan con una línea de fuerza excepcionalmente única: la recíproca deuda de esta teoría y esta poesía con una *praxis* creativa y crítica multidimensional.

Esa opinión la comparte también Juan Carlos Fernández Serrato (2002: 34), según el que en los poemarios de Jenaro Talens se va estableciendo “un vivificante diálogo entre la Teoría y la creación lírica — un punto más para su «rareza» a los ojos de las poéticas establecidas”. Además, el propio poeta gaditano declara: “[n]unca creí que la relación teoría/poesía fuese nada raro. Tampoco lo creo hoy” (en *ibíd.*: 36).

Esa unión entre la teoría y la práctica literarias, que se nota especialmente en los primeros poemarios de Jenaro Talens, perdura hasta 1981, según Juan Carlos Fernández Serrato (*ibíd.*: 34), y ha contribuido a que los críticos lo hayan nombrado metapoeta. No obstante, hay que tener en cuenta que “[e]sa preocupación por explorar la famosa línea «metapoética»

con la que se suele aludir a gran parte de la poesía de Jenaro Talens y que se emplea a veces para definir generalmente a su generación, se manifiesta [...] como un tema recurrente —no el más importante— en toda su obra” (ibíd.: 57). El poeta gaditano frecuentemente subraya la unión entre la teoría y la práctica; en una de las ocasiones ha subrayado que es ilícita cualquier teorización sobre una práctica artística porque únicamente en la praxis se puede descubrir lo teórico que esta transmite (Talens, J., 2000: 261).

2.2.2. “El espacio del poema”: acercamiento a la teoría talensiana

Víspera de la destrucción (Valencia, 1970), *Una perenne aurora* (Málaga, 1970) y *Ritual para un artificio* (Valencia, 1971) son los primeros poemarios de Jenaro Talens que, en nuestra opinión, constituyen la introducción al mundo poético del autor gaditano. Mientras que, como designa el mismo poeta (en Fernández Serrato, J.C., 2002: 30), su siguiente libro, *El vuelo excede el ala* (1973), es suma, profundización y renovación de las ideas de sus poemarios anteriores. En este tomo, en el que, sin lugar a dudas, se nota la influencia de las poéticas de Eliot, Ezra Pound, Beckett y de la poesía oriental (ibíd.: 30), aparecen la temática y la técnica que extrañan al lector y que separan a Talens de los autores coetáneos.

El prólogo a *El vuelo excede el ala*, que el poeta titula “El espacio del poema”, siendo “un texto realmente contundente y casi definitivo” (ibíd.: 46), yace como pedestal de su teoría. Esa opinión parece compartirla también el mismo autor³, dado que en su libro de poesía reunida *Cenizas de sentido. Poesía (1962—1975)*, publicado en 1989, lo incluye después del prólogo y, lo que es más, ve en él motivos recurrentes en su poesía. Según Carlos Jiménez Arribas (2007: 186), así como según nosotros, el prólogo a *El vuelo excede el ala* constituye una propuesta programática⁴ de Jenaro Talens, puesto que “la propia nómina de citas que lo encabezan, por no hablar del título, da ya idea del carácter de manifiesto que tendrá el texto”. Por esta razón, intentaremos presentar en esta parte del estudio los postulados más importantes que dicho prólogo contiene. Sin embargo, lo que hay que subrayar es que, a nuestro parecer, no podemos considerarlo una receta del quehacer poéti-

³ Asimismo Concepción G. Moral y Rosa Mª Pereda incluyen ese texto bajo el título de “Poética” antes de los poemas seleccionados para su antología *Joven poesía española* (1979).

⁴ Cabe resaltar que no todos los investigadores comparten esa opinión. Así, por ejemplo, Juan Carlos Fernández Serrato (2002: 61) dice que “en ningún momento aparece en *Cenizas de sentido* la calificación programática de «poética» para marcar unívocamente el texto [de «El espacio del poema» — E.Ś.], pues en realidad no lo es”.

co sino, más bien, un acercamiento al modelo discursivo que nos ayudará “a comprender los motivos de la arquitectura formal de ciertos poemas” (Fernández Serrato, J.C., 2002: 67).

La construcción del texto de “El espacio del poema” en dos columnas irregulares sorprende, del mismo modo del que lo hace el discurso de la derecha que parece ser un flujo desordenado de términos y pautas, donde, además, se notan diferentes tipos de letras. El prólogo a *El vuelo excede el ala* es un texto en el que tanto las citas que encabezan cada parte, como la fragmentación del texto, en el que encontramos pasajes “narrativos, líricos, exposiciones teóricas, argumentaciones críticas” (ibíd.: 61), hacen de él una composición compleja y multiforme. Su análisis, dado que no es un texto típicamente teórico (explicativo-argumentativo), sino más bien uno “situado en la frontera entre la poética y el poema en prosa” (León, B.F., 1999: 283), habría que empezarlo por el estudio de la sección que aparece en la columna izquierda, subdividida, por su parte, por el autor en dos piezas, señaladas con números romanos, que van separadas por una porción de texto titulada “Intermedio”.

Jenaro Talens encabeza la primera parte con el epígrafe de Cummings, que dice: “*Only whose vision can create the whole/ he’s free into the beauty of the truth*” (Talens, J., 1973: 9). En la creación poética de Edward Estlin Cummings, así mismo como en la de Talens, se observa una fuerte relación entre la práctica y la teoría. Sus poemas tienden a describir la belleza del mundo que constituye la verdad de su autor. Además, como Cummings es uno de los poetas-pintores, en muchas de sus obras se percibe la idea de la poesía como modelo o muestra. Se entiende como un tejido de imágenes, instantes, que esboza el creador para pintar la realidad, de ahí esas visiones que recrean la totalidad de la que se habla en el epígrafe. Así, la cita nos sugiere el modo de analizar el prólogo e introduce el tema de su primera parte, la poesía.

El poeta gaditano empieza el prólogo con la descripción del cuadro “Celebración de la aldea con el juego del teatro”, de Pieter Brueghel el Joven. Lo que este cuadro representa es “la ficticia realidad de la pintura. [...] Son sólo cuerpos, miembros que un trazo asume sin especificar, gestos cuyo movimiento borra toda señal de identidad” (ibíd.: 10–11). Aquí ya podemos notar algunas ideas de la comprensión talensiana de la obra poética. Cada obra es una representación del mundo poco esmerada, inexacta y superficial, es como ese instante captado en la imagen, mencionado por e.e.cummings⁵. Otra cuestión, que también surge de las palabras citadas, es

⁵ Escribir con minúsculas las iniciales del nombre y apellidos del poeta norteamericano se convirtió en práctica dado que sus editores lo hacían para subrayar su inusual uso de la sintaxis y de la ortografía.

la identidad perdida de los humanos, protagonistas de la escena. Estos, al ser únicamente reflejos de hombres reales, son anónimos: “tras su inidentidad sólo las superficies significan: curas, caballos, campesinos” (ibíd.: 11).

Luego el autor escribe:

[e]llos (autores-actores) son alguien. El hombre frente al cuadro (espectador-lector) también lo es. Pero unos para otros no representan más de lo que representaría para una mota de polvo otra mota de polvo en el inmenso desierto, lo que una ola para un resto de espuma en alta mar. Todos ellos son frases, tienen forma de frase. Frases que nadie enuncia, nadie o ese producto de la convención, sin existencia previa, que llamamos sujeto: lo que uno (autor-actor) puede representar para quien mira (espectador-lector) (ibíd.: 11).

La obra, tanto un cuadro como un poema, es el mensaje creado por su autor y dirigido hacia un receptor; es la imagen vista por el espectador o enunciada en los versos en el caso de la poesía. Posteriormente, Jenaro Talens escribe que, tras culminar ese acto de comunicación, como lo denomina Jakobson, entre el autor y el destinatario, ninguno de los elementos de dicho acto cambia: “[c]uando la aventura concluye (la aventura de esta supuesta narración) nada ha cambiado de los elementos que en un principio la iniciaron” (ibíd.: 12). Para describir ese hecho de modo muy poético, el poeta gaditano crea otra escena al lado de la del cuadro de Pieter Brueghel el Joven descrita en el principio. Así es como leemos: “[l]a imagen aparente: el hombre frente al cuadro, mismos ojos, mismo gesto cansado, idéntico desaliño en el vestir. Quizá una brizna de desasosiego en el rictus de los labios. Nada” (ibíd.: 12). Sin embargo, hay algo nuevo, ya que los dos, el cuadro y el hombre, otorgan un nuevo sentido: “ambos existen porque el otro existe” (ibíd.: 12). Es evidente la relación entre esa declaración y la de los teóricos de la Estética de la Recepción de que la obra literaria no existe sin su lector. Posteriormente, se explica en qué consiste ese nuevo significado otorgado a los dos: “El cuadro *significa* (es su forma de existir) porque el hombre que contempla el complejo de línea y masas de colores ha puesto en marcha el mecanismo que los articula” (ibíd.: 12). El hombre, en cambio, cumple ese significado nuevo porque “al accionar ese mecanismo se ha introducido, como parte *activa*, en un proceso de transformación cuyo final (momentáneo final, pues que [es la — E.Ś.] etapa sólo de un proceso nunca interrumpido) es él mismo como producto y como resultado” (ibíd.: 12). Al resaltar el valor del receptor se revela también la posición del sujeto lírico: “El yo no importa nada” (ibíd.: 7), como se colige de la cita de Georges Bataille, que precede al prólogo. Ese “yo” muere, no tiene tanta importancia a la hora de la creación del poema como el lector. De hecho, como señala Juan Carlos Fernández Serrato (2002: 65),

[...] toda escritura, y por supuesto la poesía, es un discurso potencial, no existe independientemente, como objeto dado, sino que empieza a *existir* sólo cuando *significa*, y esto únicamente ocurre en el momento en que sus mecanismos de producción de sentido son puestos en marcha por un lector.

En lo expuesto hasta ahora se puede ver una clara analogía entre la teoría de Jenaro Talens y la Estética de la Recepción. El receptor de la obra literaria no es “el destinatario pasivo de un sentido enteramente formulado, sino un agente activo que participa en su elaboración” (Selden, R., 1987: 129). Es más, al desempeñar el papel del creador es, al mismo tiempo, su fruto y efecto: “[e]s el lector quien asigna el código en el cual el mensaje está escrito y, así, *realiza* lo que de otro modo sólo tendría sentido en potencia” (ibíd.: 128).

Otro punto que interesa resaltar aquí es que el autor considera que el lector de la obra es únicamente un cuerpo que se convierte en hombre-destinatario gracias al proceso de creación, es decir, cobra sentido solamente a la hora de la producción e interpretación del poema: “[e]s sólo la escena donde los impulsos que hacen de un cuerpo un hombre se manifiestan, luchan” (Talens, J., 1973: 12). En nuestra opinión, esta es la cuestión que constituye un elemento clave de la teoría de Jenaro Talens.

El fenómeno de cumplir un nuevo sentido es un proceso de transformación que

[...] es muerte y es renacimiento [...]. Muerte del estatismo y la insignificancia de unos signos sobre una superficie sin más dimensiones que su propio trazado para dar paso al dinamismo de la significación. Muerte del «yo» pasado (de la *escena* pasada) para nacer de nuevo entre la espuma del conocimiento [...] resultado de un proceso de producción (ibíd.: 12–13).

Dicha muerte tiene también otro efecto: “elabora un lugar, un organismo (el *cuerpo* nietzscheano), una tercera realidad creada por impulsos en combate como *lugar* donde existir y como *forma* de que revestirse. Este lugar (simbólico) intermedio es el espacio del poema” (ibíd.: 13). Así, con el fallecimiento de la insignificancia renace el poema, nace un significado nuevo. El poema, entonces, se convierte en un espacio intermedio, lo cual significa que constituye una realidad recreada entre el mundo y el yo social, “el lugar de producción de otra realidad, la del sentido, la de la ideología” (Fernández Serrato, J.C., 2002: 62).

El final de la primera parte⁶ de “El espacio del poema”, como hemos dicho antes, Jenaro Talens lo separa del resto del texto y lo titula “Interme-

⁶ Nos referimos constantemente al texto de la columna de la izquierda.

dio". Este pasaje, según Carlos Jiménez Arribas (2007: 187), es "producto de la tensión existente entre la dialéctica de los dos discursos", es decir, entre la primera y la segunda parte del prólogo. Al principio aparece un epígrafe de Isidore Ducasse, surrealista francés conocido como Conde de Lautréamont, que dice: "*l'analyse des sentiments ne pleure pas*" (Talens, J., 1973: 13). La cita de ese poeta, considerado como uno de los autores malditos, nos da pautas para la lectura del texto que sigue. Toda la obra de Ducasse, así como toda la poesía en general, consiste en un análisis de los sentimientos que expresa el sujeto lírico inventado por el autor. En la creación poética de Lautréamont se resalta, sobre todo, la importancia del lenguaje que, por un lado, es constructo demoledor, lo que conforma las bases para la obra de los futuros simbolistas; por otro lado, constituye el metalenguaje y, finalmente, es entendido como poder dinámico que crea vida en la poesía. Además, merece la pena aludir a la cuestión de la identidad en la obra de este escritor surrealista. Él mismo siempre se sentía solo y otro, siendo francés en Montevideo y montevideano en Francia⁷. Por esa razón, "sufre la incompreensión del mundo y se refugia en un universo creado desde sus sueños" (Collazo Ramos, L., 2001), el que, obviamente, constituye su propia poesía porque solo en ese espacio es capaz de generar su identidad, la identidad inventada. De lo comentado hasta ahora podemos deducir que en esa parte de "El espacio del poema", Jenaro Talens tratará el tema del lenguaje y de la condición del sujeto lírico como "otro".

Esa porción del prólogo a *El vuelo excede el ala* tiende a ser prosa poética, lo cual se nos ha sugerido ya desde el epígrafe del surrealista francés Isidore Ducasse. Además, lo confirman las palabras de Carlos Jiménez Arribas (2007: 187) quien constata que

[...] ese texto en prosa, que no se halla exento de ritmo e imágenes, de una proliferación discursiva en casos similar a la práctica ininterrumpida de producción textual surrealista, se puede leer, más que como poesía en prosa, como prosa tensada en sus límites, vuelta hacia el lugar donde acontece la poesía.

El fragmento intercalado entre las dos partes del prólogo lo empieza Jenaro Talens de la siguiente manera:

[l]a masa informe, abajo, en el jardín trasero. Una capa de arcilla. Un magma compuesto de secreción y limo. Raíces, musgo sobre los escombros. Desorden que insinúa un orden subterráneo. Insinuación: la forma básica

⁷ Su vida determinó, según los críticos literarios, su creación literaria. Isidore Ducasse, hijo de un diplomático francés, nació en 1846 en Montevideo y llegó a París en 1869, cuando tenía apenas catorce años.

del sueño. Un rostro diluido, deshilachado, pero inteligible. Un viejo constructor elaborando un vasto edificio. Frases sueltas, irreconocibles. Huellas de lecturas antiguas. La imagen de un periódico roído por el óxido. Fotos que el sol carcome. La noche amarillea. Difícil de entender, en un principio, este código extraño (Talens, J., 1973: 13–14).

Como podemos ver, ese pasaje no cumple ninguna característica de lo que suele denominarse texto teórico. Hay que interpretarlo, así mismo como un poema, para descubrir las pautas teóricas que conlleva. En principio, se debe subrayar que las frases impersonales que lo forman instituyen la enumeración de todos los recursos, tales como: símbolos, metáforas, epítetos, etc., vigentes en la creación de Jenaro Talens. El poeta gaditano organiza su discurso poético, que llama aquí “masa informe”, alrededor de las palabras “jardín”, “arcilla”, “musgo”, “escombros”, “diluido”, “vasto”, etc.

El poema, como insinúa Talens, tiende a ser un discurso que ordena el desorden del mundo, sin embargo, ocurre bajo “la forma básica del sueño”. Según René Jara (1989: 10), “[l]a poesía puede, en efecto, producir el prodigio de articular el desorden del mundo poniendo énfasis en las ausencias antes que en las presencias que clausuran el discurso oficial”. Los rostros, las personas que aparecen en el poema siempre son formas diluidas y deshilachadas. Hay únicamente “frases sueltas”, imágenes y fotos destruidas. De hecho, parece imposible organizar ese desbarajuste de realidad. El fragmento citado termina con la frase clave: “Difícil de entender, en un principio, este código extraño” (Talens, J., 1973: 14). Todo lo expuesto por ahora en “Intermedio” es la hoja de ruta que sigue el poeta al esbozar la realidad que lo rodea. No obstante, los poemas son solo “fragmentos de excremento que evocan alguna figura, algún sonido familiar” (ibíd.: 14), que el autor equipara con una serie que vemos en televisión; son distintos los lugares representados, las figuras diluidas de gente, etc. La creación poética es comparada con la construcción de un vasto edificio sin fin, y, dado que el mundo es inmenso, conseguir su representación en un solo poema es algo inalcanzable.

Posteriormente en el texto leemos: “La silueta de un cuerpo que es también un jarrón, una cerámica en un museo, cascote que busca su configuración en un trasfondo de las galerías” (ibíd.: 14). Aquí Jenaro Talens habla del sujeto lírico que aparece en su obra. Es un hombre cuyo objetivo principal es encontrar su forma, su razón de existir en el mundo diseñado en el texto poético. Así, notamos una alusión al Conde de Lautrémont y el epígrafe que encabeza el texto. Luego el autor añade: “Voces de diosas, de demonios, barrigas de animales cuya superficie funde el murmullo de los laberintos. Un nombre borra otro nombre. Todos son uno solo” (ibíd.: 14). El “yo” lírico en la creación del poeta gaditano es siempre el mismo aunque

encarna múltiples cuerpos y habla a través de distintas voces. Es un “yo” cognoscente y autodefinido, “existe porque se ha hablado de él, pero *en sí* está más cerca de la inexistencia” (Ángeles, J.L., 2007: 26–27). En toda la obra talensiana es evidente la “otredad” de la voz poética que, por un lado, es un “otro” porque en cada poema emerge en un cuerpo desigual, y, por otro lado, es una recreación del hombre-reflejo del poeta o del hombre constituido por el lenguaje. No sin razón José María Pozuelo Yvancos (2009: 237) escribe que “el yo del poeta es el mismo yo disuelto en la enunciación de cada poema, distinto en cada texto, sometido a la incertidumbre y azar de su lenguaje”.

Entre las pautas que conciernen al “yo” lírico está otra cuestión recurrente en la poesía de Jenaro Talens, la memoria, que el poeta describe de la siguiente manera: “[e]l barro sin relieves que es arena, un polvillo blanco hecho esponjoso por la saliva de una memoria anónima. Pero la memoria (todo se mueve al interior del sueño) es un único instante sin excavar, piedra tumefacta que apenas deslíe a presión de la espátula” (Talens, J., 1973: 14). El poema, comparado con “el barro sin relieves que es arena”, sirve para presentar lo adquirido por la memoria, para representar lo visto en el pasado. Según René Jara (1989: 84), “la escritura de Talens [...] no parece creer en la imaginación totalizadora sino en la imaginación como una forma de memoria capaz de recuperar fragmentos de un pasado que ya no existe, pero que, allí y allá, aflora a la superficie”. El autor se vale de la memoria para reflejar instantes remotos que constituyen el presente del sujeto lírico porque, como dice José Luis Ángeles (2007: 33), “la memoria, que es una «viajera inmóvil», es una representación y una reconstrucción de uno mismo y de la experiencia”.

La siguiente cuestión que surge en “El espacio del poema” es de doble vertiente. En el texto leemos: “Lo nombrado y lo innombrado reconocen una común paternidad. (Pues lo desconocido no es otra cosa que lo conocido, no conocido aún; lo nombrado, aquello que innombrado fue incorporado al reino del lenguaje.)” (Talens, J., 1973: 14). Por una parte, en ese fragmento Jenaro Talens evidentemente se refiere al lenguaje que, como hemos visto, es un elemento muy importante para los poetas novísimos. La realidad no tiene estructura en sí, su significado lo conforma el lenguaje al nombrarla. De hecho, solamente a la hora de pronunciar o leer conocemos la realidad. Por otra parte, está el conocimiento: lo conocido, nombrado, y lo no conocido, innombrado. En los poemas talensianos se puede observar la discordancia entre dos realidades del hombre: la consciente y la inconsciente. Según Miguel Más y Juan Luis Ramos (1986: 4), esa disonancia consiste en “la separación del hombre en relación con lo que podríamos denominar al modo cartesiano «materia extensa», es decir, el mundo inconsciente, la realidad que funda su existencia en su presencia misma”.

En el final de “Intermedio” leemos:

[n]uevos rostros que se difuminan como una ilusión óptica. Todo en estado de transformación, como un silencio fósil, lava que retuerce la hechura del azar. La fantasmal oscuridad de esta gruta devuelve un color húmedo, granito, una viscosidad hecha de astillas. Encerrado en el sueño. Un hombre tras las tapias del jardín. Socavando los muros de lo que ya no es sueño, sino roca. La falsa perspectiva desde el exterior (Talens, J., 1973: 14–15).

El poema crea un mundo que está constantemente “en estado de transformación”, con cada una de sus lecturas este mundo se altera, muere y renace al obtener un significado nuevo. El sujeto lírico, encarnado en el cuerpo humano y encerrado en ese espacio de transformación que constituye la vida de ensueño, así mismo como en la creación poética del Conde de Lautréamont, intenta conocer su mundo intermedio. Sin embargo, este al transformarse se convierte en roca, por lo cual es imposible su comprensión. En otras palabras, podríamos decir que en la poesía talensiana surge una multiplicidad de mundos recreados por la pluralidad de lectores, donde la abundancia de cuerpos-sujetos intenta descubrir y describir su existencia que, a su vez, constituye únicamente el reflejo de la existencia humana.

La segunda parte del prólogo a *El vuelo excede el ala* empieza con un epígrafe de Wallace Stevens, poeta modernista norteamericano, que dice: “*Add this to rhetoric.../ This is the figure and not/ An evading metaphor*” (ibíd.: 15). Jenaro Talens repiensa muy detalladamente las citas que usa. Por un lado, es importante el mensaje que conllevan las palabras y, por otro, la creación del autor del epígrafe elegido. Así es también en este caso. En la creación de Wallace Stevens, como en la de Jenaro Talens, la teoría se une estrechamente con la praxis poética. En ella encontramos las relaciones imaginación-realidad y conciencia-mundo, sin embargo, no son relaciones sinonímicas, sino más bien las de método-proceso/producto. La realidad es producto de la imaginación, no obstante, no es un concepto estático sino un proceso, una actividad. Según el poeta norteamericano, “[l]a imaginación ha de sustentarse en la realidad” (Rodríguez Guerrero-Strachan, S., 2011: 76), y es ella la que interviene “entre la realidad y el poema para hacer de este un acto de conocimiento” (ibíd.: 78)⁸. Así es como lo comprende Angus John Cleghorn

⁸ Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, en su artículo “«By his own thought and feeling»: La imaginación creadora de Wallace Stevens y José Ángel Valente”, presenta el concepto de imaginación en las obras de Wallace Stevens y Ángel Valente, el mayor representante de la Generación de los 50. Así, atañe también a la cuestión de la poesía entendida como acto de conocimiento, en vez de comunicación, que constituye la base de la poesía de la Generación de Medio Siglo y que posteriormente, como ya se ha mencionado en el presente estudio, influye en la poética novísima.

(1997: 11): *“For Stevens, perception occurs between «imagination and reality» [...]. The poems, on the other hand, lead readers between reality and imagination into perception’s created ground”*. La poesía, según Wallace Stevens, “es la imaginación cuando se manifiesta en el dominio de las palabras” (Rodríguez Guerrero-Strachan, S., 2011: 76). De hecho, la imaginación se convierte en el mecanismo a través del cual conceptuamos la realidad y que, unido al lenguaje, nos permite describirla en un texto poético. Cabe subrayar asimismo que en su propuesta teórica, Wallace Stevens (1984: 16) habla también de la presión de la realidad sobre la poesía: *“If it is the pressure of reality that controls poetry, then the immediacy of various theories of poetry is not what it was”*. A la vez, esa presión de la realidad es

[...] la presión de los hechos en la conciencia de las personas, y esto ocurre por las noticias que nos llegan sin descanso del fin de nuestra cultura, a lo que se une el correlato de la inestabilidad de pasado y de futuro. [...] Es, en pocas palabras, la que determina y cambia la sensibilidad de la sociedad. Pero la presión de la realidad no solo tiene que ver con el carácter artístico de una época; también determina el del poeta (Rodríguez Guerrero-Strachan, S., 2011: 77).

El epígrafe que encabeza la segunda parte del prólogo lo constituyen los últimos versos del poema de Wallace Stevens, titulado *“Add This to Rhetoric”*, cuya lectura también nos da pistas para entender el texto de Jenaro Talens. Según Angus Cleghorn (1997: 24), *“[that — E.Ś.] poem is much like a Picasso collage because its images pose with significance yet readers are left to concoct connections between images, perhaps implying that the «you» in the poem is each reader, the arranger”*. Esa importancia que les es otorgada al lector y a la acción misma de leer el poema evoca, por un lado, la Estética de la Recepción y, por otro, las propuestas teóricas de la Generación de los Novísimos. Wallace Stevens *“wants to add to rhetoric is that metaphor, paint, speech, architecture are all posed material figure. No form of representation can securely fix itself in context, or be immanent for any length of time”* (ibíd.: 27). De hecho, el lenguaje que constituye la poesía no es una representación mimética de la realidad, sino que instituye un medio de su conocimiento, del conocimiento de lo inconsciente, lo que Jenaro Talens denominaba antes, en el prólogo, como “lo innombrado”.

Al principio de la segunda parte de “El espacio del poema”, el poeta gaditano escribe que las palabras son un “disfraz impenetrable”, “afirman lo que inquietan, borran” (Talens, J., 1973: 15). De esta forma, Jenaro Talens da cabida a la consideración de que la función del lenguaje poético es nombrar lo descubierto en la realidad. Es un lenguaje de poder, “la realidad encubre algo que la costumbre oculta y que solo mediante el acto poético logra sacar a la superficie. El acto poético es un ejercicio de desautomati-

zación en la percepción de la realidad” (Rodríguez Guerrero-Strachan, S., 2011: 77). No obstante, al ser revelador de la representación de la realidad, el lenguaje es a la vez su disfraz, ya que no la refleja miméticamente, sino que la borra como si fuera un sueño diluido. Lo mismo constata Wallace Stevens al decir que “*language refuses to represent reality as truth; representation may temporarily suffice, a metaphor might work, but it is never a final copy*” (Cleghorn, A.J., 1997: 15). El poema, entonces, se convierte en un espejo cuya superficie “no es más que un signo de interrogación” (Talens, J., 1973: 15), un enigma.

Jenaro Talens declara (ibíd.: 16) que “[l]a poesía es una de las formas (de las prácticas) de la destrucción. Mas destruir es a su vez condición previa de la construcción”. Esta cita nos hace pensar en dos cuestiones muy importantes. Por un lado, en lo que atañe a la poética de Wallace Stevens, la destrucción, de la cual habla el poeta gaditano, es la demolición de la percepción del mundo que, obviamente, en principio construimos en la percepción de su presencia. Por otro lado, según la teoría de la Estética de la Recepción, la construcción es el acto de creación por parte del autor de la obra, mientras que la destrucción es la deconstrucción, llevada a cabo por el lector, del significado previo (dado por el poeta) para construir uno nuevo.

En el siguiente fragmento del prólogo leemos:

[e]spacio del poema: un lugar (simbólico) intermedio. Ninguna metafísica, no obstante. No el lugar de la *esencia*, la abolición de un rito: así la Historia. La irrealidad de dicho espacio no es sino testimonio de su *diferencia* con respecto a la «realidad natural» (empíricamente dada), de su pertenencia, por el contrario, a esa otra realidad *producida* donde los hombres viven (se escriben, se leen, *se elaboran*), su *ideología*. Ideología, pues, como lugar donde las contradicciones que la escritura pone en funcionamiento y de las que, a su vez, es resultado *en proceso*, se desarrollan, viven. De ahí que si toda *historia* (‘texto’) es ficción, ello no niega su existencia *real* (ideológica) como Historia (la letra H marca su separación) (ibíd.: 16).

De ahí surge la idea, que ya hemos visto en la creación novísima, de cuestionar la posibilidad de representar miméticamente el mundo a través del lenguaje. La obra poética constituye el reflejo de lo real, es decir, es irrealidad en su diferenciación de la realidad que nos rodea. Otro asunto que merece la pena resaltar aquí es la historia y su presión ideológica en el poeta y en la creación. Como apunta René Jara (1989: 12–13),

[n]o hay interpretaciones inocentes. Tanto el lenguaje que la poesía inscribe como el del crítico que, con mayor o menor fortuna, intenta asediarla, se hallan traspasados de historia. La historia —ese dolor de herida en

proceso de cicatrización— no existe, [...] puesto que su destino es el presente de la representación. Su cuento es siempre farsa, traducción, historiografía, ficción. [...] Coherentemente, la función del texto poético en Talens es ponernos en un punto de habla, la situación en que su discurso se construye.

A través de esa cita llegamos a la consideración de que la esencia de la creación poética reside en el descubrimiento, tanto de la realidad, como de la poesía de su época, porque “hay una estrecha interrelación del poeta con el momento histórico en que vive, o como diría Stevens, con la presión de la realidad («the pressures of reality»)” (Rodríguez Guerrero-Strachan, S., 2011: 77). Esa constatación se la debe relacionar también con las propuestas de la Estética de la Recepción. Según Hans Robert Jauss (1971: 61), la literatura hay que asociarla con la historia y la función social, puesto que cada lector impone su experiencia literaria en la interpretación de la obra (en el horizonte de expectativas). Asimismo Wolfgang Iser (1989: 139) dice que a la hora de rellenar las lagunas del texto literario el receptor se aprovecha de sus conocimientos literarios y vitales.

En el fragmento del prólogo citado anteriormente, Jenaro Talens escribe en cursiva las palabras claves de su teoría. Podemos construir mediante ellas una frase en la que se comprenda todo lo expuesto hasta ahora. Dicha frase tendría, en nuestra opinión, esa forma: La esencia de la poesía es la diferencia producida, o mejor dicho, elaborada por el autor y el lector, que instituye la ideología sumergida en el espacio del poema que, a su vez, está constantemente en proceso de transformación y que recrea la historia ficticia de lo real.

A continuación, Jenaro Talens habla del sujeto lírico de la poesía, que siempre se desvanece perdiendo su identidad: la “[d]isolución del yo, la pérdida (simbólica) de identidad (la muerte)” (Talens, J., 1973: 16). Tras eso añade que

[l]a producción del texto [es — E.Ś.] como traducción (transformación) dentro del mismo espacio (textos), o desde un espacio *natural* (los acontecimientos) al espacio textual. De ahí el valor sintomático de un lenguaje cuya existencia nunca se fija en el lugar de uno de los contrarios (pictórico-sónico, de una parte; signo-significancia, de otra), antes bien, necesita de la relación dialéctica de ambos para surgir (ibíd.: 16—17).

Según todos los indicios, el texto poético es, por un lado, un lugar donde la realidad se convierte en la imagen, es decir, en su reflejo esbozado con las palabras entendidas como lenguaje del poder. Por otro lado, es el espacio de transformación, “un proceso abierto a la creación de sentido, esto es, [donde se — E.Ś.] desplaza el punto de articulación del poema al

de su (re)producción o lectura” (Díaz, S., 2006: 84). Sin embargo, hay que tener en cuenta, según Jenaro Talens, que tanto la construcción como la deconstrucción, el sentido viejo (texto del autor o su lectura previa) y el nuevo (interpretación hecha por el siguiente lector) del poema, residen en sí mismos. Para representarlo, el poeta se sirve del ideograma chino, donde para obtener diferente significado de un signo se añade otro a ese mismo. Así, el “yo” es un signo, y para representar “nosotros”, al signo del “yo” se le agrega uno distinto; de la misma manera funcionan el “tú” y el “vosotros”, “él” y “ellos”, etc. Por lo tanto, “[e]l plural no implica la anulación del singular, sino su transformación (la transformación de su funcionalidad). De hecho el singular se mantiene, en tanto significante viejo, dentro del nuevo significante” (Talens, J., 1973: 17).

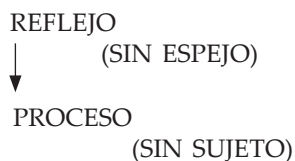
El prólogo a *El vuelo excede el ala* termina con el siguiente pasaje:

Platón habló de la filosofía como un combate erótico. En cierto modo sería posible transformar sus palabras (una imagen poética) desde esta otra escena de la materialidad artística: En amor un cuerpo es siempre sustituible por otro cuerpo. Los rasgos de una presencia borran los que antecedieron. Sólo persiste el espacio de la interminable mutación, la incandescencia geométrica que hace coincidir la vida con la muerte: El arte, como el amor, no tiene rostro (ibíd.: 17).

Aquí emerge uno de los temas recurrentes en la poesía de Jenaro Talens: el amor. La imagen poética es un combate erótico, dice el poeta, la noción de amor es, por lo tanto, lo que hace posible la existencia del arte. Gracias al amor se proporciona la vida del acto poético entendido por Talens, según lo presentado al principio del prólogo, como espacio de transformación, donde el sujeto lírico pierde su identidad al morir, espacio que muere y (re)nace al adquirir un significado nuevo.

Como se ha dicho anteriormente, “El espacio del poema” está construido en dos columnas de las que, hasta ahora, hemos visto únicamente la de la izquierda. La parte de la derecha parece un flujo desordenado de constataciones que ahora, tras analizar la primera columna, puede entenderse mejor. Es como si completáramos los huecos creados por el poeta con la información proporcionada anteriormente, “a modo de caminos paralelos que buscan la simultaneidad de lectura y, una vez más, la problematización del espacio textual en aras de su propia dinamización” (Jiménez Arribas, C., 2007: 187). Así pues, esa parte del prólogo, podríamos decir, constituye la síntesis de todo lo expuesto hasta ahora en la columna izquierda.

Jenaro Talens (1973: 9) comienza la parte de la derecha del prólogo con la siguiente declaración:



Según Susana Díaz (2006: 85), “[e]sta declaración de principios, que remite a la lectura de los textos filosóficos de Lenin, insta —como todas las declaraciones de principios— una determinada propuesta de poder”. Con la lectura de esa columna del prólogo nos enteramos de que el verbo es una materia, en principio, creadora. De hecho, el lenguaje es “una materia que se autodestruye en consideración a su pretendida propuesta de poder” (Talens, J., 1973: 9), y es “el aspecto externo de estos datos, lo que podríamos denominar su superficie” (ibíd.: 9). Dicha superficie, que es “opaca”, ya que instituye solamente un “disfraz impenetrable”, crea un espacio: el poema. Ese, a su vez, es una construcción hecha por el autor; que luego está sometida al proceso activo de de- y re-construcción por parte del lector del poema y de la poesía. Por consiguiente, el poema es tanto producto como proceso de producción. Teniendo en cuenta la declaración de principios que abre el prólogo, podemos constatar que el lenguaje es el espejo cuyo reflejo, el texto poético, con cada lectura se hace añicos para darle, cada vez, un reflejo diferente, un significado nuevo. Es allí donde “la muerte habita transformada en materia que en el principio fue: creadora del verbo” (ibíd.: 13). Cada reverberación es proceso de transformación, “la interminable mutación” dentro del mismo espacio: “espejos que repiten su monotonía: laberinto de espejos: infinitos espejos reiterando su opacidad que no devuelve imagen sino un aire fantasma” (ibíd.: 15). Entonces, lo que nos proporciona el poema es solamente un esbozo de la realidad, es la irrealidad que a su vez es testimonio de la “realidad natural”. Así pues, la poesía talensiana es un acto de conocimiento de las experiencias vitales de su autor: “construir el proceso (el relato no existe sino en su conclusión: *yo soy su conclusión que es también mi criatura*): romper los nudos en el entramado que nos aprisiona: [...] taller elaborando un fin, su trayectoria —que el vuelo excede el ala” (ibíd.: 16—17). De esta forma, según Susana Díaz (2006: 83),

[...] las cosas, la propia identidad, bajo el imperio de los pronombres, no queda fuera de esta retórica consolidada como verdad [...]. Por ello, desde este posicionamiento, el concepto de «yo» (o autor) que supuestamente resulta ser el centro originario del texto, no pasa de ser «otro impulso nervioso» extrapolado a una imagen.

La constatación de la investigadora se inscribe en lo que declara Jenaro Talens (1999: 75) al hablar sobre la poesía y el acto poético mismo:

[...] no tanto mi visión de lo que escribo, cuanto la conciencia con que quisiera colocarme en una determinada posición para hacerlo; en una palabra, hablar, no de los poemas, sino del lugar desde el que hablo (o pretendo hablar). Es así como entiendo el trabajo de reflexión teórica exigible a un escritor: un trabajo que no explique resultados, sino que, por el contrario, describa mecanismos y dispositivos, buscando en el análisis del sistema racional [...] dónde se sitúa el lugar que nos habla.

Ahora bien, vistos todos los postulados principales que se presentan en “El espacio del poema”, hay que apuntar algunas cuestiones acerca de la índole del texto mismo. La última cita demuestra a la perfección el carácter teórico de la creación poética de Jenaro Talens, lo que también hemos indicado al presentar detalladamente el contenido del prólogo. Así pues, sin lugar a dudas podemos constatar que “El espacio del poema” constituye una propuesta teórica para la lectura de la poesía talensiana. Otro asunto que cabe subrayar aquí es el carácter autorreferencial de dicho texto, lo cual podemos notarlo gracias a dos elementos que, a su vez, demuestran la existencia en él de la expectativa meta, tal y como la define Leopoldo Sánchez Torre. El primero es “el trazo grueso con que se marca la naturaleza problemática del poema” (Jiménez Arribas, C., 2007: 187), y el segundo será “su neutralización dentro del mismo” (ibíd.: 187). Los dos elementos influyen en la recepción de la obra por parte de su destinatario e introducen la expectativa meta en su lectura, ya que el lector debe enfrentar el texto, clasificado por nosotros como poema en prosa, con sus planteamientos teóricos y, además, descubrir la forma de leerlo estando este dividido en dos columnas que rompen las expectativas comunes de lectura de una obra literaria. La índole metapoética de “El espacio del poema” la recoge también Carlos Jiménez Arribas en su trabajo “Jenaro Talens: la práctica metapoética del poema en prosa” (2007: 188) al decir que en ese texto se produce

[...] una mixtura de los discursos que había frecuentado Talens: por una parte, el cuerpo del texto atiende con libertad, sin límites, a los presupuestos teóricos que el poeta desglosa en los ensayos [...]. Por otra, el espacio marginal del texto recoge aquellos motivos de su propia producción poética más decantados hacia la creación de expectativas meta [...].

2.2.3. “Para un ensayo de definición”: práctica teórica en la praxis poética

Jenaro Talens divide el poemario *El vuelo excede el ala* (1973) en cinco partes sin contar el prólogo. La primera, *La araña en su laberinto* (1962–65), constituye la suma de textos provenientes de sus dos primeros libros: *En el umbral del hombre* (1964) y *Los ámbitos* (1965); mientras que las siguientes partes equivalen a los títulos de los poemarios sucesivos: *Vispera de la destrucción* (1966–1968), *Una perenne aurora* (1969–1970), *Ritual para un artificio* (1971) y *Taller* (1972–73)⁹. Como hemos sugerido anteriormente, el carácter autorreferencial de la obra de Talens se percibe, entre otras cosas, a través de la estrecha relación entre la teoría y la práctica. Según José María Pozuelo Yvancos (2009: 233), esa unión se la puede observar especialmente en “Para un ensayo de definición”, poema que abre *La araña en su laberinto*. Esos versos deben considerarse, en palabras de Susana Díaz (2006: 87), como “texto-prólogo del libro y, por tanto, como marca de la *dirección* que asume la escritura”. El poema empieza así:

1

El mutismo y lo eterno de este polvo sin luz.
Frontera: su silencio. Las llanuras del héroe.
La voz pervive. Blanco. Quietud y blanco invaden
los límites, las sombras. Sombra. Mar. La ceguera.
Sólo el amor asciende como rayo
abismal (Talens, J., 1973: 23).

El subtítulo del poema, “Autorretrato 1962”, nos hace volver a “Autorretrato”, soneto publicado en el poemario *El umbral del hombre* (1964), cuyo subtítulo contiene, por otra parte, el mismo año 1962 y que, sin lugar a dudas, ha sido reescrito y modificado para *La araña en su laberinto*¹⁰. Es evidente que la primera parte de “Para un ensayo de definición” contiene fragmentos de los dos cuartetos de “Autorretrato”, y de la misma manera, como veremos luego, la segunda parte incluye elementos de los dos tercetos

⁹ Como se puede notar, las fechas que aparecen entre paréntesis tras cada título no son las de la publicación de los poemarios sino, según parece, las que corresponden a los años de creación de cada uno de los libros.

¹⁰ Esta información nos la aporta Juan Carlos Fernández Serrato en la nota debajo de “Autorretrato”. Así es como lo expone: “Este soneto, publicado originariamente en *El umbral del hombre* (1964), desapareció como tal en *La araña en su laberinto* [...]. Allí sólo se conservaron de «Autorretrato» algunos fragmentos, sensiblemente modificados, en el poema titulado «Para un ensayo de definición (autorretrato 1962)» (en Talens, J., 2002: 141).

del soneto. La comparación de los dos textos nos ayuda a descubrir las ideas principales de la teoría de Jenaro Talens inscritas en el poema que abre *La araña en su laberinto*. El soneto empieza así:

No sé si sigo siendo, en el mutismo
de este polvo sin luz, arquitectura
con límite de sombras, la escultura
brotada como un rayo del abismo.

No me puedo encontrar conmigo mismo,
aunque busco mi voz por la blancura
de lo eterno, secreta cerradura
del amor. Ciego mar es mi quietismo (Talens, J., 2002: 141).

Lo que llama la atención a la hora de analizar “Para un ensayo de definición” es la falta de sujeto lírico en la primera parte del poema. Previamente leíamos “no sé si sigo siendo” mientras que aquí el “yo” desaparece completamente. Jenaro Talens sigue de esta forma el lema de “El yo no importa nada”, de Georges Bataille, citado al principio del poemario, que, obviamente, constituye el hilo que se entrelaza en la mayoría de sus obras. En ellas aparece esa idea del fantasma como sujeto, aspecto en el que nos fijaremos posteriormente en el presente estudio.

Otro elemento impactante es la forma de la primera estrofa del poema. En los dos primeros versos aparecen solamente sustantivos enumerados pero separados con puntos en vez de comas. Así dominan el estatismo y la lentitud, destruidos en el tercer verso por los verbos “pervivir” e “invadir” y, luego, “ascender” al final de la estrofa. Así, “el mutismo” y “lo eterno” reinan en el espacio oscuro creado por las palabras. Cuando comparamos este verso con el primero del texto publicado en 1964: “No sé si sigo siendo, en el mutismo”, llegamos a la conclusión de que es el espacio del poema lo que provoca la desaparición del sujeto lírico. El silencio hace imposible su expresión, el lenguaje no funciona aquí como comunicación. El soneto dice: “No me puedo encontrar conmigo mismo,/ aunque busco mi voz por la blancura/ de lo eterno”. La voz poética, formada por el lenguaje, quiere transmitir esa “realidad natural”, aquí añadimos indeliberadamente, del “yo”. No obstante, como leemos en “Para un ensayo de definición”, la “sombra”, la “mar” y la “ceguera” son lo que espera la voz del sujeto, son los límites que no se pueden traspasar, como si el espacio del poema estuviera encerrado en la oscuridad, en la imposibilidad de la expresión. Sin embargo, como nos enteramos en los dos últimos versos de la estrofa, existe una salida de este mutismo: el amor. Esa noción se convierte en “la secreta cerradura”, es lo que “asciende como un rayo abismal” en la inefabilidad.

De esta forma, en la primera parte de “Para un ensayo de definición” se nos revelan múltiples aspectos teóricos que nos había presentado Jenaro Talens en el prólogo a su libro. En primer lugar, tenemos la idea del poema como espacio. En él reina el silencio, es decir, la función primordial del lenguaje, la de comunicar, no llega a realizarse. La incapacidad de aprehender la realidad, por consiguiente, no nos deja conocer ni organizar el “desorden” del mundo, lo cual constituye otra pauta presentada en “El espacio del poema”.

Notamos entonces la índole autorreferencial de “Para un ensayo de definición”, que es una de las manifestaciones de la metapoesía. Según Ramón Pérez Parejo (2002: 621), en las obras de la Generación de los Novísimos, la metaliteratura se revela como “crítica del lenguaje y de los estatutos de la ficción artística” y, de hecho, constituye una amplia materia que se puede dividir en múltiples temas, por lo que es “todo un sistema organizado de tópicos, símbolos y motivos”. Como afirma el teórico,

[...] ese tema metapoético se bifurca en la reflexión sobre el vacío, sobre el silencio de la obra poética, sobre los límites del lenguaje, sobre la distancia entre las palabras y las cosas, sobre lo engañoso de la escritura, etc. [...] Los escritores [novísimos — E.Ś.] se plantean el significado del poema, su capacidad para «decir», la presunta inocencia del lenguaje, la muerte del autor [...] o la inutilidad radical de su arte y oficio (ibíd.: 263).

Jenaro Talens frecuentemente subraya(ba) la importancia del lenguaje en la creación poética; así, por ejemplo, la metapoesía, como lo resume Susana Díaz (en Talens, J., 2002a: 25), “ni siquiera venía definida como función (metapoética en este caso) ni como mensaje, sino en su calidad de lenguaje como tal, como una poesía otra”. La función del lenguaje, y, sobre todo, del lenguaje poético, es “reconvertir el desorden que nos rodea en un orden comprensible y por tanto aceptable” (ibíd.: 200). Aquí interesa indicar que la teoría de la Estética de la Recepción desemboca en la misma consideración de que el texto “se encuentra mucho más estructurado que la vida real” (Selden, R., 1987: 135) y que, de él, el lector puede aprender algo nuevo, ya que la lectura “nos da la oportunidad de formular lo informado” (ibíd.: 136).

El lenguaje, entonces, es incapaz de expresar la realidad, sin embargo, como nos lo expone Jenaro Talens en “Para un ensayo de definición”, existe una llave, una solución para salir de este “mutismo” y para la expresión, y esa llave es la noción de amor. Así, el tema del amor hace posible la creación poética, hecho que también hemos visto como una de las propuestas teóricas incluidas en el prólogo al libro. Henriette Partzsch ha dedicado gran parte de su libro *Poesía y transgresión. (Re)conquista del cuerpo y temática del*

alba en la poesía de Jenaro Talens (1998) al análisis de los conceptos de cuerpo y de deseo erótico en la obra del poeta gaditano. Asimismo, Juan Carlos Fernández Serrato dice que la poesía del autor gaditano

[...] es tremendamente física, incluso cuando llega a la abstracción por pura «concreción» de los materiales anecdóticos... Y el cuerpo allí, ya no como mero objeto contemplado en sí mismo, sino además también como... algo más allá, como sustituto del «alma perdida» si acaso, ¿no? El misterio del cuerpo [...] (en Talens, J., 2002a: 71).

Durante la entrevista con Susana Díaz (ibíd.: 40–41), el poeta revela: “me interesa el deseo, no el alma, ni la idea de Dios, ni nada por el estilo [...], la fuerza subversiva de lo que él [Nuno Judice — E.Ś.] llama amor y yo prefiero [...] definir como deseo. No un refugio donde descansar, sino una descarga de energía para seguir hacia delante”. El concepto de amor, que aparece en la creación del poeta gaditano y que tanto él como Susana Díaz, denominan deseo, es “la energía misma, [...] motor: algo vivo... un nuevo horizonte de lectura” (ibíd.: 43).

En la segunda estrofa de “Para un ensayo de definición” leemos:

2

pues vivo dentro compartir conmigo
las transparencias que me desvanecen
tiempo fracaso lloro en el umbral
y nada nunca nada nada más despertarse
asomo de vivir la transparencia
pues dentro vivo que me desvanece
azul jardín adviene cielo raso
y uno cualquiera nada nunca nada
triste abominación de los espejos (Talens, J., 1973: 23)

Esta parte del poema, como se ha dicho ya, contiene fragmentos de los dos últimos tercetos del soneto “Autorretrato” publicado en 1964 que dicen:

Vivo dentro de mí, y en mí sostengo
este partir conmigo lo que tengo:
una niñez y un poco de fracaso.

Nada más hay después, uno cualquiera
asomado a vivir, cuando quisiera
beberse, al despertar, el cielo raso (Talens, J., 2002: 141).

En la segunda estrofa de “Para un ensayo de definición”, así como en la primera, se mantiene el presente de indicativo, sin embargo, aquí desaparece

la impersonalidad, ya que los verbos están conjugados en primera persona del singular. Otra diferencia entre las dos secciones del poema es el uso de los signos de puntuación. El punto, usado en exceso en la primera estrofa, aquí aparece solamente al final.

Es obvia también la descomposición del texto que se manifiesta tanto a través de la falta de signos de puntuación, como a través de las alteraciones del orden sintáctico y los encabalgamientos, lo cual podemos observar especialmente a la hora de comparar “Autorretrato” con “Para un ensayo de definición”. La evidente fragmentación hace que el análisis del poema sea casi imposible sin su comparación con los dos tercetos del soneto.

Otra cuestión importante es la del sujeto lírico que se desvanece por las transparencias, lo cual podemos entender como su muerte y su pérdida de identidad. La existencia del “yo” en el poema que, como dice el texto, le hace llorar, consiste en vivir la transparencia que, a su vez, surge del texto lírico. El poema es únicamente una ilusión de la vida, un sueño. El sujeto quiere despertarse para ver un “azul jardín” con su “cielo raso”, para ver la realidad, y no una realidad confusa, la esbozada en el texto, sino otra clara y verdadera. No obstante, la voz poética lo considera imposible y por eso dice: “uno cualquiera nada nunca nada”. De hecho, es consciente de estar solamente en el espacio que constituye un lugar intermedio, un reflejo de la realidad.

El último verso del poema termina con la palabra “espejos”. El espejo, por un lado, constituye, según Ramón Pérez Parejo (2002: 336), uno de los motivos recurrentes que demuestra el carácter metapoético de una obra en verso y, por otro, en la poesía de Jenaro Talens se convierte en el símbolo de la ficción, del doblez de la vida real. Así, en su creación es también la metáfora del poema, primero, porque este intenta reflejar la realidad, segundo, porque se lo dice explícitamente en “El espacio del poema”. La poesía, según Jenaro Talens (2002a: 198—199), es

[...] la capacidad de ver lo que hay de único en la vulgaridad que nos rodea [...], lo que intenta, es captar ese milagro. Es decir, busca descubrir con ojos, en la medida de lo posible [...], la extrañeza de lo cotidiano. Ser capaz de ver detrás de la costra de lo que es repetitivo lo que hay de único e intransferible. [...] Ser poeta es recuperar esa capacidad de no someterse a las palabras de la tribu. [...] Esa capacidad de «descubrir», es lo que, creo, define el lenguaje poético.

Así, el poema constituye un espacio de transformación del punto de vista hacia la realidad. Es la transformación que se realiza, por un lado, con cada lectura del poema y, por otro, como evolución desde el mutismo hasta la expresión.

3. Poética de Jenaro Talens: desarrollo del *modus operandi*

El carácter singular de la poesía de Jenaro Talens, como hemos mostrado, se basa en que la escritura de ese poeta instituye el lugar del autor. Su creación testimonia, como señala Juan Carlos Fernández Serrato (2007: 110),

[...] la posibilidad de una poesía que intente comprender el mundo desde la propia constitución discursiva del lenguaje poético, desde los medios que una retórica en perpetua autodeconstrucción de la lógica logogramática pone al servicio del poeta experimentador, acercándose al mundo *desde* el arte y no *trasladándolo al arte*, como plantearían los diversos subjetivismos de las poéticas «figurativas», «realistas» o «confesionales».

De hecho, el poeta habla en su obra *desde* él y no *de* él. Su creación, como hemos indicado en uno de los capítulos anteriores, manifiesta una actitud hacia el hecho literario elaborada con un discurso “experimental” (Fernández Serrato, J.C., 2002: 47). El objetivo principal es llegar al conocimiento de la realidad y de la vida y mostrarlas desde la perspectiva del sujeto lírico que es múltiple, que está fragmentado, desdoblado y que, finalmente, ocurre ser el poeta mismo. Por esta razón, José María Pozuelo Yvancos escribe (2009: 248) que en el caso de Jenaro Talens “la relación entre vida y obra es tan estrecha que solamente la obra permanece para decir, porque en rigor es la única que puede hablar, la única que habla”.

3.1. Soledad y abandono: características de la vida humana

El poemario *Vispera de la destrucción*, con el que empezamos nuestro análisis, atañe especialmente al tema de la condición humana. Según Miguel Más y Juan Luis Ramos (1986: 4), es el libro donde las ideas del abandono

y de la muerte surgen “de la definición del hombre como ser temporal y, más aún, de la conciencia de la temporalidad proyectada sobre el mundo”.

El tema del desamparo aparece ya en el primer poema del libro, titulado “Meditación del solitario”, que su autor divide en dos partes. En la primera, el “yo” lírico esboza delante del lector “la forma ondulada de un cuerpo” (Talens, J., 1973: 39) que personifica “la frágil tranquilidad de un hombre solitario” (ibíd.: 39) que sentado medita y contempla su existencia. Su “cuerpo nunca poseído” representa “la inmovilidad de su humano abandono”, así como su soledad. Lo que es más, el hombre “permanece sin nombre”, como si su ser y estar en el mundo estuvieran puestos en duda. Según Juan Carlos Fernández Serrato (2002: 71),

[e]l mero «dar nombre» implica la construcción de un sentido que nos habita, nuestra manera de ser en el mundo sólo puede quedar desvelada ante nosotros cuando logramos de alguna forma darle un sentido, organizar la suma de experiencias sin centro bajo una palabra [...].

La soledad del hombre representada en la primera parte del poema, es decir, su existencia, cobra la figura de una infinita pregunta: “que una interrogación finge y deshace/ sobre un horizonte sin frontera posible” (Talens, J., 1973: 39). Dicha pregunta no tiene respuesta, sin embargo, como constata el sujeto lírico, “[a] veces ser respuesta no sirve, nos limita” (ibíd.: 39). De esta forma, en “Meditación del solitario” encontramos la confirmación de las palabras de Juan Carlos Fernández Serrato (2002: 48) de que el discurso de la poesía de Jenaro Talens ocupa el lugar “de la interrogación, el de la búsqueda”. Sus poemas, en palabras del crítico,

[...] interrogan en vez de afirmar, porque se inician en la asunción como inevitable de ese *no poder ser dichas* que parece acompañar a las experiencias de la vida sentida en cada instante, creando así una escritura de la aventura de conocer, en vez de una escritura conservadora de la *doxa* o simplemente de una poesía que aspire a sublimar la *opinión* subjetiva como lugar de la verdad (ibíd.: 69).

Así, el poema, cuyo intento principal es la representación de la realidad, se convierte en el misterio donde más importantes son las preguntas que las respuestas.

En la segunda parte de “Meditación del solitario”, el “yo”, junto con nosotros, lo que confirma el uso de la primera persona del plural, está observando la imagen en un espejo. Al principio, el reflejo no nos proporciona nada concreto, no representa cosas reales, se ven en él la soledad y el vacío. Luego, con la llegada de la luz, vemos a un hombre “y sus dos realidades:/ la soledad, la muerte” (Talens, J., 1973: 42), lo cual nos hace

volver a la escena representada en la primera parte del poema. Lo único que domina la existencia del hombre, como constata el sujeto lírico, que se esparce y seca como un río, son esas dos realidades de la vida humana, las que constituyen su destrucción.

La soledad como única compañera del hombre aparece también en el la poema “En extraña ciudad”, donde el “yo” lírico dice: “[a]lgunas veces estar solo/ tiene un cierto sabor a olvido” (ibíd.: 70). Ese desamparo caracteriza asimismo la vida de las cosas que el sujeto observa, en el poema leemos:

Y la fuente sigue,
interminable, su tonada:
Su soledad también es vida
que se deshace entre las aguas (ibíd.: 70).

El motivo del desvalimiento lo encontramos también en “En el rojo crepúsculo”, donde vemos a un caminante solitario, y en “La mirada en la piedra”, poema en el que los “pasillos vacíos” delinean “la triste realidad”. Otro poema que trata la misma temática es “En el salón desierto”, cuyo título ya es significativo, y en el que el “yo” revela:

Los ojos
que nunca vieron y ahora son unos ojos tan sólo
táctiles, y capaces de acariciar lo impalpable,
me llevan suavemente de un objeto a otro objeto,
y me abandonan. Ya
no existe ningún dulce
presagio, sólo un tibio
rumor de soledad (ibíd.: 74).

La soledad en *Víspera de la destrucción* está presentada frecuentemente como efecto del abandono de un hombre por parte de un ser querido. Lo podemos notar, por ejemplo, en “Atardecer desde el desván”. En esos versos, el sujeto lírico describe a un individuo durante una escena remota con su amada:

[...] emociones
olvidadas atrás, cuando solía
ser la verdad un gesto desprendido
de los labios,
una dulce bandada
de afirmaciones (ibíd.: 76).

Cuando con la lectura del poema volvemos al presente, vemos al mismo hombre sobre cuya mano “reclina la tristeza de esta tarde” (ibíd.: 76). Su

existencia entonces está marcada por los sentimientos de tristeza y de dolor que, a su vez, son consecuencias del abandono por parte de la amada.

El mismo poemario incluye el poema “Las cosas” donde el sujeto lírico observa el mundo que se extiende alrededor al amanecer y dice que sus ojos dudan de su propia existencia, ya que antes lo único que veían era la oscuridad de la noche. Luego revela:

Mientras, las cosas viven:
son mi verdad. Ninguna
paz como la de ser
sobre la tierra una
cosa, que permanece.

Y en su inquietud perdura (ibíd.: 62).

Así, el “yo”, abandonado y solo en el espacio del mundo recreado en el texto, es consciente de su ser. La certeza de vivir, permanecer en la tierra intermedia, le garantiza lo que ve en su entorno. Sin embargo, el último verso niega la paz que ha sentido el sujeto al darse cuenta de su presencia en el mundo. Sí, él existe, pero su existencia la llena la inquietud, quizás del futuro. Como si el sujeto lírico temiese su desaparición con la llegada de la noche.

De lo expuesto hasta ahora podemos deducir que en *Vispera de la destrucción* los motivos de la soledad y del abandono son representados como elementos inseparables de la vida del hombre. Al sujeto lírico le acompañan a cada paso y en cada momento. Lo podemos observar igualmente en el siguiente poemario de Jenaro Talens, titulado *Una perenne aurora*.

El poema “Nocturno de las golondrinas”, que sin duda es un homenaje y evidente alusión a la obra becqueriana¹, es una apóstrofe y, a la vez, allocución (Fernández Serrato, J.C., 2002: 76) a la golondrina que vuela sobre un jardín. El “yo” al referirse al ave dice: “y al fondo a ti, mi soledad sin nombre” (Talens, J., 1973: 92). La voz que habla en el poema no tiene nombre; igual que en el primer poema de *Vispera de la destrucción*, “Meditación del solitario”, su existencia está puesta en duda. Aún así, declara que su vida, que reside en este patio descrito, se caracteriza por el abandono y la soledad.

Ritual para un artificio, el siguiente libro del poeta andaluz, publicado en 1971, asimismo desarrolla el tema del desamparo. La palabra clave aparece ya en el poema inicial titulado “Paraíso clausurado”, donde leemos: “y tu vivir, [...] resplandezca/ bajo esta humanizada soledad/ que tu quietud pe-

¹ Nos referimos aquí al poema “Volverán las oscuras golondrinas” de Gustavo Adolfo Bécquer, quizás el más conocido y, por lo tanto, el más tratado por los críticos literarios.

netra y convulsiona" (ibíd.: 102). La voz lírica se dirige, como en el poema citado antes, hacia el amor. Ese ser abstracto, como veremos posteriormente, es el motor principal del quehacer poético. El sujeto poético le ordena que cante a la vida. De esta forma, dice el "yo", la existencia del amor iluminará la vida humana dominada por la soledad.

En el poema "Ubåtskatan", las superficies de los espejos reflejan una realidad que está dominada por la melancolía y en la que yace un cuerpo solitario. En el espectro están fijados "los frunces de la soledad" (ibíd.: 115). Así, otra vez vemos a un hombre abandonado en el mundo. En "Toast fúnnebre", el sujeto lírico mismo aparece solo. En su existencia nadie le acompaña; lo reconocemos cuando nos dice: "[s]i pudiese decir: soy; pero nadie/ oye" (ibíd.: 128).

Así pues, también en *Ritual para un artificio* los motivos de la soledad y del abandono del hombre instituyen el elemento integral de su existencia. Podemos arriesgarnos a dar la opinión de que ambos, soledad y abandono, se convierten en costumbre, es decir, en hábito de la práctica poética para representar la vida humana. Según todos los indicios, ese tema evoluciona en los tres libros de Jenaro Talens. Así, está presentado, al principio, como un rasgo temible de la vida humana, tras su consolidación, como un elemento inseparable de ella, hasta su aceptación y transformación en algo natural, un hábito que empieza a constituir el gusto o, por lo menos, la condición que facilita la meditación sobre la existencia del hombre.

3.2. Muerte: ¿posibilidad de renacer?

El siguiente motivo recurrente en la obra de Jenaro Talens que, como veremos, igual que la soledad determina la vida humana, es la muerte. Ese tema es desarrollado por el poeta a lo largo de toda su obra y juega distintas funciones.

Lo encontramos ya en el primer poema de *Vispera de la destrucción* analizado anteriormente, "Meditación del solitario". El hombre, que encarna la tristeza de la soledad, vive y emprende el viaje de una existencia que no comprende. Ese recorrido, como la vida misma, termina con la muerte: su cuerpo desaparece como la espuma del mar que antes ha borrado su huella en la arena. No queda sino la ceniza: "[t]iembla en el aire un polvo de ceniza/ recién caída de lo alto" (Talens, J., 1973: 40). Es evidente, en nuestra opinión, la analogía a la muerte en los dos últimos versos de la primera parte del poema. La segunda parece confirmar esa consideración, ante todo en el fragmento citado ya en el apartado anterior, que dice:

Sólo el hombre
y sus dos realidades:
la soledad, la muerte,
turbio río secándose (ibíd.: 42).

Así, la muerte junto con la soledad constituyen la realidad del hombre. Cabe subrayar lo interesante que es la metáfora de la vida, que aparece en el último verso de ese pasaje. El poeta juega con ese recurso literario cambiando su versión clásica: la metáfora de la vida como río que desemboca en el mar. Aquí el río, la vida humana, se seca como si estuviera bajo el efecto del calor, del fuego, así como el cuerpo durante el proceso de cremación, cuyo último resto es la ceniza.

En el poema “Ruinas del monasterio”, la muerte, como consecuencia del paso del tiempo, domina en todo el espacio recreado en sus versos: “y hoy la muerte/ pone su planta en todos los rincones” (ibíd.: 53). La voz lírica describe el lugar, las ruinas de un monasterio, desde dos puntos de vista, su pasado y su presente. Por consiguiente, usa el pretérito indefinido y el pretérito imperfecto de indicativo para representar las escenas previas y el presente a la hora de reflejar el hoy. Antes, entre los muros del monasterio y alrededor de él había vida: “una bandada/ de pájaros, el nido/ fijó en alguna parte del jardín” (ibíd.: 53) y “[h]ombres vinieron que de Dios hablaban”. Mientras que ahora, con el inevitable paso del tiempo, la muerte reviste ese espacio:

Ahora, sobre los muertos
campanarios, el aire
se ha deslizado nítido y golpea
con timidez campanas silenciosas.
Por los resquicios de los muros filtra
un cálido sopor
y en los cirios se envuelve,
dando a quien ya no habita
un saludo final (ibíd.: 54).

En el mismo poemario está incluido “El cementerio”, cuyo título explícitamente sugiere el lugar descrito en el poema así como el tema que este trata. En los primeros versos leemos:

Tras de las altas tapias,
en las afueras de la ciudad, el tiempo
se ha detenido al fin.

Un silencioso miedo, como un manto terroso,
cubre los muros, donde a la noche abren

innominados nichos sin historia.
La muerte es blanca y sucia en este patio
abandonado de la multitud (ibíd.: 68).

En el cementerio “el tiempo/ se ha detenido al fin”, dice el poema. Ese tercer verso contiene más información de lo que parece a priori. La vida humana, como hemos expuesto antes, está constituida por la soledad y el paso del tiempo. Aquí, en ese camposanto, el fluir del tiempo, de la vida, se detiene, llega a su fin porque termina la existencia del hombre, este muere. Es un sitio abandonado pero, a la vez, es el lugar de la multitud, múltiples personas han sido enterradas allí. La muerte es blanca y sucia, constata el “yo” lírico, lo que se representa con laudes cubiertas de polvo y eternidad que “es una rosa/ que el viento seca y desmenuza/ en las desnudas lápidas” (ibíd.: 68). En el principio del poema, el sujeto describe el cementerio durante la noche: así, en la oscuridad, observamos únicamente las tumbas anónimas sin historia. En el siguiente fragmento, la situación cambia: ya es de día por lo cual podemos leer los

[n]ombres escritos en la piedra
como irónico espejo donde profundizase
nuestro deseo de inmortalidad
a la mirada ofrecen un vivir ya memoria (ibíd.: 68).

De esta forma, las lápidas que simbolizan la muerte reflejan también la vida: por un lado, la vida pasada, que ya es historia, por otro, la inmortalidad, dado que habitamos en la memoria de otros que visitan el sitio. Así descubrimos otra faceta del tiempo, su flujo lleva al hombre a la destrucción pero luego, tras la muerte, puede ocurrir que se convierta en eternidad-inmortalidad. El hombre fallecido pervive, lo que es más, su existencia es verdadera porque aparece desvelada con la construcción de su ser, con el mero escribir su nombre en la laude (Fernández Serrato, J.C., 2002: 71). Después, en el poema, el sujeto lírico declara:

[...] Muere
el día. Pero no muere. Nada
muere. Tal vez inicia
su regreso a la sombra,
donde otra luz distinta
le sustituye. Es todo (Talens, J., 1973: 69).

Cuando termina el día, llega la noche y su oscuridad cubre las piedras con la vida e historia inscritas en ellas. Sin embargo, la negrura no constituye la muerte de esos seres representados por sus nombres, sino que es

inicio de otra vida, la de los nichos innominados sin historia que abre la noche. No sin razón René Jara (1986: 20) escribe que en la poesía de Jenaro Talens “[l]a muerte aparece [...] como producción de la vida, la vida como relativización de la muerte”. Al final del poema “El cementerio”, el hombre que contemplaba el camposanto vuelve a casa y ya

[c]omprende
que la vida es un nombre escrito sobre el polvo
que el aire ha de barrer cuando anochezca (Talens, J., 1973: 69).

El siguiente libro de Jenaro Talens, *Una perenne aurora*, contiene solamente cinco poemas a los que podríamos denominar, aunque no es un nombre digno, “poemario amoroso”². Su título ya sugiere un contraste frente al título del libro anterior, *Víspera de la destrucción*. Lo que instituye la destrucción de la vida humana: la soledad, la fugacidad y la muerte, que se asomaban de aquel, aquí está cubierto o tapado por el amor. El primer poema, “Mundo al amanecer”, lo desvela explícitamente:

Ya no hay tristeza
compartida, ni turbio hedor, ni el humo de
las vísperas.
(Cuánto misterio, sin embargo, aún, detrás
de la neblina).
La destrucción persiste, pero en vano (ibíd.: 89).

La palabra “vísperas” se refiere directamente al poemario anterior, así como las metonimias de “tristeza” y “hedor”, que atañen a los temas tratados en él. La destrucción sigue vigente pero ya importa poco porque “ha llegado el día”, como sugiere el título del poema y del poemario entero, y el sujeto lírico contempla la vida. El hombre “[e]s libre”, la condición de su existencia se ha cumplido, como hemos visto en *Víspera de la destrucción*, ha logrado el conocimiento: “la vida es un nombre escrito sobre el polvo” (ibíd.: 69). A continuación, el “yo” poético dice:

Morir. Vivir. En los austeros sótanos
de cada cuerpo hermoso sé que un aire
calcinado reposa, como tras largo sueño
el corazón que escapa a su latido.

² Esa denominación es muy superficial y, podríamos decir, banal, ya que en el poemario, como lo veremos luego, sí sobresale en el primer plano el tema del amor, sin embargo, no es tratado como en la lírica tradicional, se desarrolla hacia cobrar la función del motor de la escritura y del conocimiento.

El aniquilamiento reside ahora en ese constructo de la vida que es ficción: “[t]oda historia es ficción” (ibíd.: 105); así parece justificada la consideración de que la vida es muerte, así como la muerte es vida. Esa constatación nos arroja más luz sobre el primer poema analizado en ese apartado, “Meditación del solitario”, y especialmente sobre sus palabras finales:

[...] Miradnos.
En nuestro pecho yace
la tristeza. Ya somos
humanos, perdurables (ibíd.: 42).

La existencia humana es eterna, no termina con la muerte. De esta forma la metáfora de la vida, vista anteriormente: “turbio río secándose” (ibíd.: 42), cobra otro sentido. Entonces el río puede ser entendido como la frontera entre la vida y la muerte, como el río Estigia en la mitología griega, que al secarse borraría esa barrera entre las dos. La vida y la muerte se entrelazan formando unidad.

En el último poema de *Ritual para un artificio*, titulado “Final del laberinto” y escrito en prosa, aparece un fragmento que nos servirá de resumen de esa parte del estudio dedicada al tema de la muerte: “si, finalmente, segregamos dolor y muerte es porque morir resulta ser el único residuo posible para una antorcha solitaria” (ibíd.: 129).

3.3. Amor: el motor del quehacer poético

Antes de empezar el análisis de la noción de amor en los tres libros de Jenaro Talens hay que tratar algunas cuestiones. En palabras del mismo poeta, ese tema está vigente en toda su obra poética: “[e]n el fondo, como se suele decir, todos mis poemas, incluidos los de *Taller*, son poemas de amor” (en Company, J.M., 1986: 39). Otros asuntos a los que cabe volver es lo dicho ya en “El espacio del poema” y en el poema “Para un ensayo de definición”. En el prólogo a *El vuelo excede el ala*, el poeta pone énfasis en que el amor es lo que hace posible la existencia del acto poético, es su motor. Lo que es más, en el segundo texto mencionado (“Para un ensayo de definición”), el amor constituye la llave para salir del mutismo, es decir, es la clave para la formulación de la realidad, lo que, obviamente, es el objetivo de la poesía de Jenaro Talens. De hecho, ese tema está relacionado con otro motivo recurrente en la obra del poeta gaditano: el silencio.

En “Meditación del solitario”, poema que abre *Víspera de la destrucción* y cuyo análisis, aunque desde otros puntos de vista, lo hemos llevado a cabo anteriormente, también encontramos la noción de amor entrelazada con el tema de la inefabilidad del texto poético. En la primera parte, de lo que se trata sin mencionarlo es del cuerpo del hombre que aparece en ella:

Nada es entonces tan desoladamente triste
como el silencio que mana de sus ojos;
nada tan profundamente comunicable
como ese gesto inconsciente de vida incorporada a la tierra
que envuelve la inmovilidad de su humano abandono (Talens, J.,
1973: 39).

La existencia humana, como hemos visto ya, está marcada por la soledad, la tristeza, el abandono y la muerte. El hombre es mudo, abre la boca para pronunciar una respuesta, quizás a la pregunta que se esboza delante de él (su soledad cobra la figura de dicha pregunta), pero no puede articularla:

Labio de par en par, una ola fluyendo
como un sonoro beso sobre la arena estalla,
y en nítidos cristales
su insinuado fuego se rompe y desvanece [...].
Y la palabra el labio nunca expresa (ibíd.: 39–40).

Podríamos escuchar su enunciación, la formarían el amor y el beso que se moldea en los labios del hombre. Sin embargo, estos chocan con la arena en vez de con la boca de una mujer. No hay deseo que constituya la llave para salir del mutismo. Además, en el poema leemos: “[q]uien no ama, no avanza. Permanece sin nombre” (ibíd.: 39). De ahí, según todo lo expuesto en los apartados anteriores, darle nombre a ese hombre solitario es recrear su ser, es llegar a la consciencia de la existencia.

En el poema reina la incertidumbre que se revela como mar, oscuridad y noche, tres elementos sustanciales que, según lo señalado en “Para un ensayo de definición”, definen la imposibilidad de la expresión.

¡Qué oscuridad! La noche. ¡Qué olvidada
su apenas blanca sensación de nube!
[...] El mar, el mar. [...]
Es un continuo ir
y regresar, crecerse
como en cascada: el mar,
inacabada eternidad, silente, renacido (ibíd.: 40).

Por lo tanto, reflejar la realidad y conocer el verdadero carácter de la vida no es posible. El sujeto lírico presenta la inefabilidad mediante la metáfora de una pared que ese cuerpo humano no puede traspasar y dice: “[n]adie puede/ sobrepujar esta invisible y cálida pared/ que la espuma corona” (ibíd.: 39). El hombre, sin embargo, intenta destruirla, actúa de alguna manera:

Sin escuchar la temeraria voz de la arena, el hombre luego
se alza. ¡Qué ruidosas
sandalias! Cuando avance
su delicado pie rompa la espuma
su estar quieta, o allí, sobre las rocas
lentamente apagándose (ibíd.: 40).

La escena se inmoviliza. Vemos un pie sujetado en el aire como si quisiera traspasar esa pared, el sujeto lírico divaga sobre lo que pasará cuando avance. No obstante, parece que el esfuerzo de ese ser solitario es borrado por el agua, símbolo de la incertidumbre, así mismo como la huella de su pie en la arena:

Junto a la hiriente grava
hay sombra. Puede verse
que la verdad más cierta a veces choca
contra un muro de agua, donde un día
la libertad se escribe, y luego un golpe
de mar lo borra bruscamente (ibíd.: 40).

De tal modo, y teniendo en cuenta el poema “Para un ensayo de definición”, descubrimos la irremediable imposibilidad del descubrimiento de la faz verdadera de la vida. Los esfuerzos del hombre descrito por el sujeto lírico son baldíos. En ese espacio recreado siempre va a dominar el silencio, el mutismo, ya que no aparece el amor, la única fuerza que nos puede facilitar el conocimiento de la realidad.

En la segunda parte de “Meditación del solitario”, alrededor de nosotros, quienes aparecemos en el texto gracias al uso de la primera persona del plural, observamos un mundo que es un “silencioso paisaje/ de tristeza” (ibíd.: 41). Intentamos “vestir” ese mundo, darle figura, sin embargo, “[e]l ropaje/ con que al mirar vestimos/ nos aísla” (ibíd.: 41). Aunque el hombre intenta expresar lo que ve, todo se desvanece; la existencia del ser humano “se esparce/ en torno, como un don,/ [...] e invade/ sin poseer” (ibíd.: 41) porque no hay amor ni deseo a su alrededor. La última estrofa empieza así:

Hénos aquí. Buscábamos
la brevedad, el trance
de la vida al amor (ibíd.: 42).

Estos versos constituyen el resumen de todo lo dicho hasta ahora en el poema. Hemos intentado, nosotros los lectores junto con el sujeto lírico, traspasar la pared de lo inenarrable pero no lo hemos conseguido al faltarnos la llave de la expresión: “alrededor el mundo,/ [...] se alza/ sin amor” (ibíd.: 41).

Según Miguel Más y Juan Luis Ramos (1986: 28), en *Vispera de la destrucción*, “el eje temático del amor se contempla solamente como posibilidad sin más, es decir, en cuanto realidad no actualizada, en cuanto deseo”. El poema “El corazón”, así como “Declaración de principios” en *Ritual para un artificio*, se convierte en la propuesta teórica para leer todo el poemario.

Es una selva el corazón.
Y en él la oscuridad hace su nido.
Brotan como matojos el deseo,
el mismo impulso natural del hombre
para amarse a sí mismo.

Y al instante,
con un chasquido imperceptible, suena
el candado. La hierba
lo cubrirá de moho. Pero él siempre
será fiel al destino. Permanece
inasequible, inabordable.
Callado celador de un amor sin historia (Talens, J., 1973: 45).

El corazón es guardián del amor, en él reside el deseo del hombre de amarse, de conocerse a sí mismo. En un momento del poema se oye el ruido del candado, lo cual significa que el corazón permanecerá cerrado y, por consiguiente, el deseo que lleva dentro será inasequible. Así pues, podemos suponer que en *Vispera de la destrucción*, el amor no se alza, está ausente y, en consecuencia, el conocimiento de la realidad y de la verdad de la existencia humana es inabordable. Lo que sí se extiende en los espacios de los poemas es la oscuridad que “hace su nido” en el corazón.

Como apuntan Miguel Más y Juan Luis Ramos (1986: 28), en este poemario el amor es representado “como posibilidad, opuesta a la muerte, de llegar a un estado de naturaleza libre, identificada en la movilidad del ser”. En el poema “El hombre”, el sujeto lírico describe una casa en la que vemos la “triste existencia de la carne que mira” (Talens, J., 1973: 51). El hombre, esa carne que mira, rememora el pasado:

Entre aquellas paredes él amó.
Pues era todo en él naturaleza libre
cuya tranquila servidumbre
hace posible el breve instante del amor (ibíd.: 51).

Es evidente en este poema el contraste, mencionado antes, entre la libertad del ser humano que amaba y su triste existencia actual marcada por el abandono y por la muerte.

En el mismo poemario podemos leer “Ruinas del monasterio”, texto ya analizado en el presente estudio, en el que se representa la destrucción de las cosas que, a su vez, es consecuencia del desamparo y de la falta de amor. El sujeto lírico describe un antiguo monasterio visitado en el pasado por las personas que “oraban. La salvación del alma o el amor” (ibíd.: 53), y que ahora queda abandonado por el amor:

No se precisan tiempo ni lugar: puede sentirse
el temblor de dos labios
besando o pronunciando
su nombre, sin saber (ibíd.: 54).

Lo que yace ahora en este lugar es la muerte, el silencio y la oscuridad. Así lo describen los siguientes versos del poema:

Sólo el silencio se escucha.
Sólo el mudo dialogar de las sombras cayendo
sobre la casa. Lluvias
han hendido las puertas
en un amplio bostezo de oscuridad. Arriba una desnuda
bocanada de sol se desmorona
tras de los rotos vidrios, y la noche
se ha asomado, de pronto, por alguna ventana (ibíd.: 54).

La aparición, en los tres primeros versos del fragmento citado, del oxímoron, de la aliteración y de la onomatopeya hace que escuchemos ese diálogo mudo de la oscuridad. Sin embargo, no comprendemos su susurro, su conocimiento es imposible ya que falta en el espacio del poema el deseo e impera la destrucción. No sin razón Miguel Más y Juan Luis Ramos (1986: 28) constatan que en *Víspera de la destrucción*, “la clave erótica se sitúa como elemento para superar la destrucción sobre la base del abandono. El eje temático de la muerte y el del amor se corresponden, en cuanto ausencia del amor/presencia implícita de la muerte”.

La consciencia del hombre, que llega junto con la aparición del deseo amoroso, se puede observar asimismo en el poema “Las cosas”. Anterior-

mente hemos dicho que el sujeto lírico, quien observa la vida que surge con el amanecer, se da cuenta de su existencia al ver las cosas a su alrededor y son ellas las que la confirman.

[...] Se escucha
el rumor de la vida
al surgir. Qué fortuna
la de nacer. Como esos
pájaros que se arrullan,
o como quietas piedras
que con amor pronuncian
su puro estar, así,
quietas, como burbujas
de un mar que no existiese (Talens, J., 1973: 61–62).

Tras la lectura de ese fragmento podemos constatar que en la poesía de Jenaro Talens al lado del amor aparece otro símbolo del conocimiento: la luz del día. Los dos se oponen a la muerte, al mar y a la oscuridad que, a su vez, representan la incertidumbre y la ignorancia.

El siguiente poema de *Víspera de la destrucción*, titulado “La mirada en la piedra”, lo presentamos aquí para demostrar la dicotomía luz/noche o, en otras palabras, conocimiento/ignorancia. El sujeto lírico delinea un lugar donde reina la oscuridad:

Por los largos pasillos vacíos,
reino de la humedad, cuando declina
la luz, el hombre acaso
anochece también.

Un vaho crepuscular empaña los cristales (ibíd.: 66).

En ese espacio se nota la irremediable fugacidad del tiempo: “pisada que se aleja”, “[e]n procesión atónita recorren/ los claustros”, “el eco se encamina/ frágil hacia la altura de la noche”, “la brisa,/ en ráfagas transcurre su vida”. La vida se marcha hacia la noche como si allí residiera su irreparable final: la muerte. Luego el “yo” lírico formula una pregunta a la cual enseguida responde:

[...] ¿Quién conoce
la verdad de su historia? Sólo el hombre
puede amar el misterio, pero a veces
interroga (ibíd.: 66).

Así, según lo que revela ese fragmento, únicamente el hombre puede llegar al conocimiento de la realidad, solo él sabe el misterio de la vida aunque

interrogue. Con los siguientes versos desciframos el porqué del anochecer y de la oscuridad: “sentimos/ ajeno nuestro tacto,/ y nuestra piel alcanza vana posesión” (ibíd.: 67). La razón es la falta de deseo amoroso. Después, el sujeto lírico expone la verdad sobre la existencia humana al decir: “Pasamos entre un punto/ de luz y otro de sombra” (ibíd.: 67). De ahí que haya momentos de entendimiento del misterio, sin embargo, son cortos y pasan a la hora de transcurrir el amor. Como dice el “yo”, es cuando volvemos a la lóbreguez de la noche:

[...] nos sacudimos el amor
 como polvo de días
 innúmeros y andamos,
 vuelta la espalda al oscuro edificio
 que, impávido, ofrece su soledad en medio de la noche (ibíd.: 67).

La transición entre la luz y la sombra, así como entre el día y la noche, que demuestran la dicotomía mencionada entre el conocimiento y la ignorancia, la observamos también en “Fabulación sobre fondo de espejo” y “Alba”.

“La mirada del poeta” es el último poema de *Vispera de la destrucción* en el que, a modo de resumen de todo el poemario, el “yo” lírico representa el mundo en el que falta el deseo amoroso y donde domina el silencio como manifestación de la inefabilidad de la palabra poética.

[...] la realidad se alza sin amor. [...]
 Y palpas y no encuentras
 sino materia inexorable.
 El mar, ciego. Qué dulce
 llega hasta ti el olor, salado y áspero,
 [...]
 El mar, quieto, infinito.
 Una frondosa oscuridad en tiempo lo transforma (ibíd.: 83).

Para analizar ese poema debemos volver a “Corazón” que, como hemos dicho, constituye la pauta para leer *Vispera de la destrucción*. Anteriormente se ha señalado que el corazón es el guardián del deseo que está encerrado en él. Desde esta perspectiva, podemos constatar que el hecho de pronunciar el amor y el deseo, tanto en “La mirada del poeta”, como en todo el poemario, no hace emerger dichos sentimientos (están cerrados en el corazón), por lo cual, no cumplen su función: no nos dejan traspasar los muros del silencio. Aun así, hay esperanza de que el guardián se abra; la anuncian, por un lado, los versos del poema “Corazón”: “él siempre/ será fiel al destino” (ibíd.: 45), y, por otro lado, el epígrafe que encabeza “La mirada del poeta”,

que dice: “*l’Amor che move il sole e l’altre stelle*”⁴ (ibíd.: 83). De hecho, eso exactamente es lo que ocurre en el siguiente libro de Jenaro Talens: el amor se convierte en el motor del quehacer poético. Nos lo revelan dos elementos que aparecen al final de *Vispera de la destrucción*: el primero es el último verso de “La mirada del poeta” y el segundo es la cita que cierra el libro. Así es como lo explica Susana Díaz (2006: 100):

[e]l atardecer de destrucción concluye así con «La mirada del poeta» en un amanecer donde «luminoso el sol corona el horizonte» y cuya continuación se dará, literalmente, en *Una perenne aurora*. Entre ambos, la siguiente cita de Pablo Neruda que pone fin a *Vispera de la destrucción*: «Déjenme solo con el día. / Pido permiso para nacer».

De esta forma podemos pasar al siguiente poemario de Jenaro Talens, *Una perenne aurora*, donde el corazón permite que con la llegada del día renazca la vida y donde el “rayo, pues, de su luz vital anim[a]”⁵ (Talens, J., 1973: 88). Ya el título del primer poema de este libro, “Mundo al amanecer”, es muy significativo; sus dos primeros versos, además, se refieren directamente al último verso de “La mirada del poeta” del poemario anterior⁶: “Porque una tarde supe/ que un luminoso sol corona el horizonte” (ibíd.: 89). Como apunta Susana Díaz (2006: 101), el eje temporal es central, el uso del indefinido (“supe”) marca el final de *Vispera de la destrucción* y el presente domina en este libro: “contemplo la vida/ que bulle en torno a mí” (Talens, J., 1973: 89).

A todo lo dicho hasta ahora sobre este poema y sobre la noción de amor como tal, podemos añadir dos cuestiones más: la libertad y cómo esta libertad posibilita el amor. En cuanto a la libertad del ser humano, en el “Mundo al amanecer” leemos:

Visible, el mundo es reino, y amanece,
aunque el hombre transcurra
como un embriagador y cálido presagio
de tempestad. Es libre (ibíd.: 89).

En cuanto a la segunda de las cuestiones mencionadas, es ese estado de naturaleza libre del hombre lo que posibilita el amor, que llega al espacio del poema pronunciado por alguien: “[p]ero escucho decir el amor, y acepto que la / muerte/ desaparezca al fin” (ibíd.: 89).

⁴ Es la cita del último verso de *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri

⁵ La cita es el epígrafe del Conde de Villamediana, que encabeza todo el poemario.

⁶ De la misma manera, el enlace entre los dos libros se nota en la palabra “visperas” y metonimias que aparecen al principio del poema. Véase el subcapítulo 3.2. de este estudio.

“Intermezzo” es el siguiente poema de *Una perenne aurora* en el que, según Henriette Partzsch (1998: 56), encontramos muchos elementos del alba erótica. El sujeto lírico observa el cuerpo de una mujer tendida en la cama y al describirla dice: “[n]aciste con la aurora, y era la luz tan frágil/ resbalando indecisa por tu cuerpo en penumbra” (Talens, J., 1973: 93). La luz del día fue lo que le dio la vida a la mujer⁷. Otra cuestión es el momento de su aparición: el uso del indefinido sugiere un pasado lejano frente al presente en el que se expresa el “yo” poético. En la estrofa final de “Intermezzo” leemos: “[c]ómo escapar del halo que te asume y te borra/ y te corroe y fluye y es dolor y fluía/ interminable ya [...]” (ibíd.: 93). Ocurre que ese fulgor del amanecer deshace a la mujer y, asimismo, la mirada del hombre la desvanece. El sujeto lírico se pregunta a sí mismo por “cómo escapar”, cómo evitar ese proceso. Sin embargo, el fluir del tiempo es inevitable. De esta manera, la luz, que antes hemos asociado con el conocimiento, una noción positiva, aquí es lo que se vincula al dolor. En la habitación, como leemos en el poema unos versos antes, “tras la persiana,/ trenza el silencio un húmedo rubor” (ibíd.: 93). Lo erótico entonces, el cuerpo femenino, se entrelaza con el silencio; la iluminación, con la penumbra; el conocimiento, con la ignorancia.

El dolor de la consciencia, visto en “Intermezzo”, resalta asimismo en el siguiente poema titulado “La del alba sería”. Lo “escuchamos” cuando el sujeto lírico (aunque entre paréntesis) grita: “¡Abridme/ las puertas de la noche!” (ibíd.: 94), como si quisiera volver a la sombra del olvido porque la vida es “materia de dolor” (ibíd.: 94). Lo que es evidente, es que es una llamada al misterio:

Pero dónde el cendal,
dónde la encubridora
sierpe, el misterio dónde
está que por el aire
sola tu ausencia en sombra
como olvido transcurre (ibíd.: 94).

Como vemos, el enigma ha pasado, ahora solamente su ausencia transcurre. Según René Jara (1989: 38), “[l]a llamada del misterio [...] no cesa, y parece hallarse en el cuerpo de la mujer y el acto de amor”, que observamos al final del poema:

⁷ Henriette Partzsch (1998: 56) compara esa aparición de la mujer con el nacimiento de la espuma de Afrodita, diosa del amor, de la belleza y de la sexualidad en la mitología griega.

dulce cuerpo desnudo
sobre el que desemboca
como en el mar, o el mar, o un mar: tragaluz
de las olas.
Mar total que es un nombre

un nombre perseguido sobre un labio (Talens, J., 1973: 96).

El último verso de “La del alba sería” está escrito en cursiva, lo cual en la poesía de Jenaro Talens siempre significa que se trata de una cita, ya sea un diálogo o un elemento de intertextualidad. En este caso es un verso del poema “Tienes nombre”⁸, de Vicente Aleixandre, que también arroja más luz sobre el texto del autor gaditano. El mar es un “tragaluz de las olas” y es nombre. Este, como hemos leído en el poema “Cementerio”, es vida escrita en el polvo de la muerte. El sujeto lírico se desvanece, su vida, como un río, desemboca en el mar. Así, en “La del alba sería”, el amor se entrelaza con la muerte, los dos amantes perfectos cuya existencia en la poesía talensiana es mutua. Lo confirman las palabras de Juan Carlos Fernández Serrato (2002: 100) quien dice que “toda la poesía amorosa de nuestro autor, traz[a] el desarrollo del diálogo *eros/thánatos* [...]: una oposición entre el alba iluminadora y la oscura muerte que acecha en la noche de los sentidos”.

Una perenne aurora termina con el poema “Nacido por el mundo que amo” que, como designa Susana Díaz (2006: 104), retoma en síntesis todas las conclusiones de ese poemario y anticipa las del posterior *Ritual para un artificio*. El sujeto lírico quiere encontrar nuevas propuestas para la escritura poética, para descubrir el misterio de la realidad. Lo formula de la siguiente manera:

[...] Busca
culminación, espacio
donde romper la dura
cáscara de las cosas (Talens, J., 1973: 97).

Para que esa nueva forma poética pueda erigir, en la siguiente estrofa el “yo” poético sigue con la definición del amor:

Esta pared de bruma
que es el amor, materia

⁸ En el poema inédito de Vicente Aleixandre leemos: “Tu nombre,/ pues lo tienes. Toda mi vida ha sido eso:/ un nombre. Porque lo sé no existo./ Un nombre respirado no es un beso./ Un nombre perseguido sobre un labio/ no es el mundo, pero sueño a ciegas./ Así bajo la tierra, respiré la tierra./ Sobre tu cuerpo respiré luz./ Dentro de ti nací: por eso he muerto”.

incognoscible, oscura
materia, te penetre.
(Ah, pasión diminuta
Bajo la noche inmensa) (ibíd.: 97).

Los dos, tanto el deseo como la oscuridad, entrelazados en su mutua relación, se esfuman, pasan con el devenir del tiempo: “[e]scucha/ cómo el amor transcurre,/ cómo el mar se derrumba” (ibíd.: 97). El poema termina con los siguientes versos:

Está la luz desnuda
en este atardecer
de marzo. Un viento cruza
jubiloso, una aurora
perenne, en la penumbra (ibíd.: 98).

Las líneas finales establecen una nueva perspectiva para la representación de la realidad; “[l]a única salida que queda es vivirla, abrirse a los flujos del deseo que nos recorren y provocar su emergencia en el poema como síntoma de lo que no puede ser «dicho»” (Díaz, S., 2006: 106).

Del siguiente libro, *Ritual para un artificio*, hemos elegido tres poemas que tratan el tema del amor. El primero de ellos, que es, a la vez, el que inicia el poemario, se titula “Paraíso clausurado”. En él, el sujeto lírico describe un espacio donde dominan el silencio y la muerte. Lo que observamos, a modo de continuación de “La del alba sería”, es la unión entre Eros y Tánatos, ya que el morir es consecuencia del ser y estar, del resplandor: “[y] es esta luz [...] tímida luz, dureza de agonía” (Talens, J., 1973: 101). Luego el “yo” declara que el fallecer es el dolor de la vida que se revela con la apertura del guardián del deseo: “Agonizar, qué triste maniobra/ del corazón” (ibíd.: 101). En la cuarta estrofa, el sujeto lírico ordena al amor, lo que ya hemos visto, que cante la vida para que esta resplandezca en la soledad humana. Sin embargo, el final del poema nos revela la triste verdad: el deseo amoroso y el fulgor que brota de él tienen muy poca potencia para facilitarnos el conocimiento.

Amor, tu lucidez
qué torpe todavía.
Qué serena la escarpia resbalando
donde, con un chasquido, la luz asoma entre los árboles,
y una música fulge
en el silencio (ibíd.: 102).

En la cuarta parte-estrofa⁹ del segundo poema, “Ficciones”, titulada “(Abandonado sobre las montañas del corazón)”, leemos los siguientes versos:

Si fueras sólo amor.
Pero vivir desborda, y un múltiple cristal
inventa entre sus ondas tu solidaria imagen sin sonido.
[...]
Escucha, corazón,
cómo cruza el espacio
ese silencio tuyo más hondo que la noche,
puro latir que enciende y aniquila (ibíd.: 110).

Aquí es evidente esa impotencia del amor, motivo que ha aparecido ya en “La del alba sería”, aunque de otro modo. En aquel texto la hemos visto como la lucidez torpe y aquí se percibe a través del mutismo del corazón. Según el sujeto lírico, el deseo amoroso ya no es suficiente para el conocimiento, hay otras emociones que desbordan la vida. Ahora lo que se queda en el espacio del poema es la imagen muda del deseo. Desde la perspectiva del poema “Declaración de principios”, que asimismo expone la temática autorreferencial del poemario entero, es obvia la relación entre el texto (poema) y la imagen esbozada en él (tema del amor). Además, hay otro elemento que convierte el querer en un mero reflejo: el espejo.

El espejo como objeto que representa la idea del amor aparece también en el poema “Ubåtskatan”. El cristal iluminado esboza palidez en vez de rubor, el amor se derrubia con la lluvia que “crece en torno”: “[d]elirio, como si/ ya no fueras, amor” (ibíd.: 113). El espectro ya no representa ni el amor, ni el tacto, “ni la delicia estéril”; son nociones mudas que no sacian nuestro saber. Lo que refleja es misterio. Así pues, “[e]l amor es sufrimiento, es busca de lo imposible, pero también promesa de suturar esa imposibilidad, y es en esa promesa donde la vida se arraiga” (Jara, R., 1986: 23).

3.4. Espejo: reflejo de la mirada y de la memoria

La metáfora del espejo como poema o como lenguaje poético ya ha surgido en nuestro estudio a la hora de analizar el prólogo a *El vuelo excede*

⁹ El poema “Ficciones” está dividido en seis partes separadas por números romanos y encabezadas con una especie de título (debajo del número), escrito siempre entre paréntesis, que de alguna forma resume el tema presentado en cada estrofa-parte del poema.

el ala. Es, al lado de la muerte y del amor, uno de los motivos a través de los que Jenaro Talens llega a construir su *modus operandi* poético. En los tres poemarios que preceden a *Taller*, la palabra “espejo” aparece en unos diez poemas de los que presentamos aquí, en orden cronológico, solamente los que, de forma circular, desembocan en la misma idea: la representación de dos realidades del ser humano. Además, lo que cabe subrayar es la relación mutua, que también intentaremos demostrar, entre el cristal y la mirada del sujeto lírico hacia el pasado, es decir, la presentación de la memoria o del recuerdo como reflejo del instante captado en el espejo.

En la segunda parte de “Meditación del solitario”, el primer poema de *Vispera de la destrucción* al que hemos recurrido en todos los apartados anteriores, el “yo” lírico nos sitúa delante de un espejo:

II

Hé nos aquí, de pronto,
frente al espejo. Cae
la luz y los perfiles
se desdibujan, arden
sin existencia —fugaces
los límites— devuelve
una sombra: la imagen (Talens, J., 1973: 41).

El cristal no nos proporciona una imagen concreta, representa figuras desdibujadas, la sombra y la soledad. Luego, como ya hemos visto antes, en el espejo cae la luz, como si lo iluminara el conocimiento, y “los perfiles/ se borran y no hay nadie/ ni nada. Sólo el hombre” (ibíd.: 42), cuya vida se limita a dos conceptos claves: la soledad y la muerte. El reflejo que vemos, “sin existencia” y “sin origen”, es la realidad esbozada en la primera parte del poema. Frente a ella, el sujeto lírico describe el mundo, triste y sin amor, que se alza alrededor de nosotros. De esta manera, el texto nos presenta dos realidades entre las que la frontera, el “límite fugaz”, la constituye el espejo definido por el “yo” como “inhóspita [...] cárcel,/ mudo cristal sin tiempo” (ibíd.: 41). Así, al espejo se le otorga otra cualidad: el no-tiempo. Según Miguel Más y Juan Luis Ramos (1986: 5), la noción de tiempo en la poesía de Jenaro Talens es representada de dos maneras: por un lado, “se resume como «fuente de destrucción»” (abandono, soledad, muerte), y, por otro, como “instante suspendido” que “vendría a identificarse con el no-tiempo emocional, vivido por el individuo en su condición de ser-abandonado” (ibíd.: 5). En “Meditación del solitario” lo observamos, especialmente, en la primera parte del poema, cuando el sujeto lírico paraliza las escenas: “la inmovilidad de su humano abandono” (Talens, J., 1973: 39), “labio de par en par” (ibíd.: 39), mientras el hombre quiere pronunciar algo, o al describir el momento en que su pie queda sujetado en el aire. En la segunda parte

del texto, el reflejo se lo define como el “espíritu/ sin medida, el instante” (ibíd.: 41).

La misma función la desempeña el espejo en el poema “Un hombre”.

Una casa es un espejo en sombra
donde la vida fría y estática de otro lado del cristal
convive con la existencia, triste existencia de la carne que mira
pervivir su reflejo, mientras pausadamente se deshace (ibíd.: 51).

Una de las dos realidades vistas anteriormente obtiene nuevas designaciones. Al reflejo sin existencia, sin origen, mudo y sin tiempo, se le añaden las características de frío e inmovilidad, mientras que en la vida abandonada por el deseo de quien mira se manifiesta, otra vez, la tristeza. Asimismo como en el poema precedente, el cristal representa el no-tiempo, sin embargo, en este caso es “el breve instante del amor” (ibíd.: 51). Lo que es más, es un recuerdo del pasado, ya que el sujeto lírico habla de él usando el indefinido: “[e]ntre aquellas paredes él amó” (ibíd.: 51). De esta manera empieza a notarse la relación entre el espejo y la memoria.

En el poema titulado “La mirada en la piedra”, los cristales empañados por la sombra crepuscular reflejan un “sueño artificial/ que nos envuelve trágico” (ibíd.: 67).

Como en corro las sombras
de los cuerpos abrazan
la triste realidad
de quien apenas son un inútil reflejo,
nunca prolongación. Como la brisa,
en ráfagas transcurre
su vida, entre estas piedras
vetustas [...] (ibíd.: 66).

Los reflejos nunca prolongan el objeto reflejado, no lo poseen, por lo cual no son verídicos. En el texto, el tiempo transcurre, no es posible su retención. De hecho, el sujeto lírico dice que al observar el mundo, cuando pasamos entre la luz y la sombra (el fulgor nos facilita el conocimiento de la realidad), y al ver las cosas, “no alcanza/ nuestro amor su presente/ y amamos su recuerdo” (ibíd.: 67). Sin embargo, hay que tener en cuenta que “los vacíos de un tiempo que se escapa no se refieren a la tópica del *tempus fugit*, pues [el] discurso [de Jenaro Talens — E.Ś.], intensamente vitalista, señala al movimiento perpetuo como una forma de ser [...] que vive en y desde la transformación” (Fernández Serrato, J.C., 2002: 69). Por lo tanto, los ojos que observan los reflejos en el espejo son “un reflejo/ de los ojos pasados/ cuya mirada antigua la nuestra sustituye” (Talens, J., 1973: 67).

En el siguiente poema, titulado “En extraña ciudad”, el sujeto lírico asimismo presenta la realidad como evocación pasada: “[c]omo si el mundo entero fuese/ recuerdo vago de un camino/ jamás hollado por el hombre” (ibíd.: 70). Otros versos que cabe mencionar aquí son los de “La memoria, la vida”, que, como nos lo sugiere el título, ponen el signo de igualdad entre las dos nociones. Además, este poema tiende a resumir en qué consiste la existencia humana, tal y como la concibe en su poesía Jenaro Talens. La primera estrofa empieza con las siguientes palabras:

Es el recuerdo un lúcido
paisaje inextinguible.
En él se elevan sólidas columnas:
la fortuna, la varia circunstancia
del paraíso, el cielo
en donde nada turba el descaso
y el curso tranquilo de los días (ibíd.: 73)

Como vemos, la vida es la memoria, es el recuerdo, que, a su vez, es “un lúcido/ paisaje”. No hay nada sorprendente en esta comparación, ya que en los espacios poéticos el poeta gaditano crea paisajes, iluminados o cubiertos por la sombra, donde busca y descubre “los códigos que nos configuran la vida” (Jara, R., 1986: 10). Es en ellos donde observamos la existencia humana, la vida: el azar, el paraíso del jardín, el cielo y las nubes, el paso del tiempo, etcétera.

Luego la tierra nos envuelve
(es la sola verdad) y ya no vemos
más que un pequeño corazón que late
siempre, como una estrella
que, rutilante, viéramos
encenderse en la noche (Talens, J., 1973: 73).

Nuestras vidas terminan con la muerte, la tierra nos envuelve, como se dice en el texto, es una verdad común. Sin embargo, como indica el sujeto lírico, la vida no termina, queda el corazón latiendo como luz que enciende el camino al conocimiento. Como bien constata René Jara (1986: 10), la voz poética talensiana

[...] halla en el texto una posibilidad de cuestionamiento, una toma de conciencia, una mayor cercanía a ese dolor [de la existencia — E.Ś.] que ni él ni el poeta pueden expresar, puesto que una vez expresado ya se ha convertido en historia, en muerte: la cual, no es, en este caso, una negación de la vida sino su complemento necesario.

Es lo que ya hemos observado en las partes precedentes en este estudio: la relación mutua entre la muerte y el amor, dos amantes perfectos. El deseo es la esperanza de la vida y “[e]s la muerte, ese dolor de la historia, quien cocina las estrategias del amor” (ibíd.: 21).

La palabra “espejo” aparece en el siguiente poema ya en su título: “Fabulación sobre fondo de espejo”. En sus primeros versos leemos:

La realidad. El tiempo. Ves tu mano
sobre una taza. El humo difumina
las cosas. Tu cigarro. Aquí termina
tu verdad, cuanto tocas [...] (Talens, J., 1973: 80).

Como nos lo sugiere el rótulo, se trata del espejo que representa la realidad y el tiempo. Teniendo en cuenta lo dicho acerca del poema anterior, es obvio que lo que se muestra aquí es un recuerdo. A primera vista sobresale lo brumoso, que es este reflejo a causa del humo del cigarro. La opacidad borra la imagen (“Borroso, el tacto/ desdibuja tu cuerpo y te lo esconde/ bajo un cielo gris”; ibíd.: 80) que, a su vez, termina siendo una fabulación, como dice el título.

En el siguiente poemario de Jenaro Talens, *Una perenne aurora*, los versos de “Mundo al amanecer” también confirman la no-transparencia vista previamente. El sujeto lírico gracias a la luz del día contempla la vida, no obstante, esta aún sigue opaca: “(Cuánto misterio, sin embargo, aún, detrás de la neblina)” (ibíd.: 89). El día y el fulgor del conocimiento transcurren hasta que finalmente el “yo” dice:

En esta oscuridad de los espejos
nadie se ve. Mirad, un viento humano
recoge mis palabras
y en el murmullo anónimo las deja
caer. Es un silencio pronunciado
por multitud de bocas repitiendo
la voz, en quien la historia
sucesiva del hombre se consume (ibíd.: 90).

En el fragmento citado, según José María Pozuelo Yvancos (2009: 239), “[l]a alusión a la no autoría, la voz anónima, el silencio pronunciado por miles de voces, la oscuridad de los espejos, todos son motivos que ayudan a fraguar el gran tema de la opacidad”, recurrente en la poesía de Jenaro Talens.

El último poema que trataremos a continuación, perteneciente a *Ritual para un artificio*, da vuelta, por un lado, a lo expuesto en el principio sobre las dos realidades existentes a los dos lados del cristal y, por otro, resume

la noción de espejo como metáfora de la obra poética. En la primera parte de "Ubåtsgatan", el sujeto lírico dice:

I
Laberinto de espejos
sobre la superficie de los días,
doble misterio que una luz refleja
con las deformaciones pertinentes
a su promiscua vacuidad (Talens, J., 1973: 112).

Es interesante cómo cambia el punto de vista hacia el espejo en este poema. Ahora no es el cristal el objeto donde se reflejan los días, sino que, al revés, el flujo del tiempo es lo que crea el espejo. Como hemos mostrado en el primer texto analizado en este capítulo, es la luz la que permite el reflejo que asimismo es deformado y opaco. Entonces, lo que representan los espejos es la vacuidad que se revela tras borrar la imagen esbozada en ellos. Luego el sujeto lírico continúa:

Así la doble realidad
de quien ama: surgir
entre las transparencias de una memoria estéril
buscando identidades que la distancia asuman
de un párpado a otro párpado,
de la cárcel de un labio, cuyo azar es desvelo,
a su melancolía,
al tímido reproche
de un cuerpo solitario junto al mar imposible (ibíd.: 112).

De esta forma, en el poema reaparecen otra vez las dos realidades, esta vez ya sabemos que son las del hombre que ama y que constituyen reflejos de la memoria a través de los que se busca la identidad. Esa búsqueda es lo que designa la falta de comunicación entre las dos vidas que no se reconocen a sí mismas. Según Miguel Más y Juan Luis Ramos (1986: 4), "entre el mundo no-consciente y el mundo consciente del hombre sólo existe la relación de «reflejo» de éste respecto a aquél, pero «nunca prolongación» y así cualquier intento de «posesión» (en el sentido de comunicación de iguales) es «vano»". Sin embargo, nosotros como lectores somos capaces de descubrir esa identidad buscada. Se trata de la identidad del sujeto lírico que a cada paso habla de deseo (labios para besarlos, o labios que quieren pronunciar algo); cuyos ojos insomnes contemplan la vida (la mirada que fija instantes); cuya existencia está marcada por la soledad y la tristeza y, finalmente, que se observa a sí mismo delante del mar: símbolo del mutismo (por ejemplo, "Meditación del solitario"). En la tercera parte de "Ubåtsgatan" leemos:

Porque en la doble muerte de las repeticiones
los espejos perduran: sólo signos
vacíos (Talens, J., 1973: 114)

No hay que olvidar que ese texto pertenece al poemario *Ritual para un artificio* cuyo fundamento teórico está expuesto en “Declaración de principios”: “[m]uerte no; no más muerte [...] sino palabras,/ memoria acumulable sobre la superficie del dolor” (ibíd.: 103). Así pues, es el libro donde se percibe la evidente relación entre la mirada, fijada y representada a través de las imágenes descritas como memoria, y el lenguaje poético, que, a su vez, constituye una de las cuestiones tratadas explícitamente en los poemas. Esa relación la describe el mismo Jenaro Talens (2002a: 191–192), durante la entrevista realizada por Esteban Peicovich, al apuntar que

cuando uno dice que el ojo es el que ve, lo que está diciendo no es que un órgano fisiológico capte lo que hay alrededor, sino que un objeto, en este caso físico, no el de la cámara, introduce una serie de elementos en el cerebro; pero si el cerebro no tiene elementos para reconducir eso que entra hacia una lógica de la comprensión, ni siquiera nos damos cuenta que ha entrado algo. En ese sentido, creo que uno ve lo que está preparado discursivamente para ver, no lo que está delante del ojo.

Así, llegamos a la conclusión de que los signos que perduran en los espejos son las palabras que no representan “la verdad del tacto/ ni la delicia estéril,/ sino los mudos gestos” (Talens, J., 1973: 114). Los reflejos, de hecho, son, por un lado, “misterio,/ nitidez que no añora/ su torpe irre realidad” (ibíd.: 114) y, por otro, mentira, ya que reproducen “la realidad que nos hemos construido, la cual no puede ser sino una mentira” (Jara, R., 1989: 35), una ficción y vacuidad. Como constata Susana Díaz (2006: 111),

[s]i los espejos [...] sólo reflejan huecos, sombras, oscuridad, será necesario encontrar un nuevo mecanismo articulador con el que poder expresar la ausencia de reflejo, esto es, la ausencia de sujeto; un mecanismo que haga que hable lo real —la fragmentariedad que nos recorre—, siendo tan sólo posible provocar su emergencia a través de la opacidad, del silencio de ese lenguaje con el que los espejos continúan proyectando la perfecta (y fantasmagórica) imagen de un yo especular inseminador de sentido.

De esta forma, el lenguaje se convierte en un nuevo mecanismo discursivo que, puesto en marcha, empieza a hablar de la nueva realidad. Según Jenaro Talens (2002a: 232), es porque “la memoria no existe, salvo como construcción posterior por medio de un lenguaje entre lo vivido y lo leído, lo propio (?) y lo ajeno”. Por lo tanto, escribir un poema “es trasladar la

vida a otro sitio, transustanciarla en el lenguaje, no ofrecer un reflejo especular o una alegoría en clave, sino re-vivirla en el espacio del pensamiento lírico que es, por sí mismo, una forma *otra* de conocimiento” (Fernández Serrato, J.C., 2002: 60). Quizá por eso en la última parte del poema “Ubåts-gatan”, a modo de crear la nueva realidad del sujeto lírico marcada por los mismos elementos que la constituían antes, tales como amor, muerte y soledad, leamos:

Y hay fiebre de nacer. En las ventanas
un cielo gris, y un aire que golpea,
y una memoria que desborda gris,
como latido.

Llueve. Y es la lluvia
temprana floración, gélido aroma
donde el dolor sucede, y la caducidad.
[...]

Inventas libertad, el calor de unos ojos,
qué dulce tu gemido cuando la piel resbala
bajo el furioso embate el amor.

Pero aquí estás, y es pobre
tu plenitud, espacio
donde las alas rozan un sosiego inestable.

Fijos los frunces de la soledad
el otoño renace

como una interminable despedida.

Que el amor nos descubre la verdad de la muerte

Porque en morir reside la verdad del amor (Talens, J., 1973: 114).

3.5. Sujeto lírico talensiano

Los textos críticos que tratan de la poesía de Jenaro Talens siempre atañen a la cuestión del sujeto lírico que habla en sus poemas. Este, como ya hemos visto en “El espacio del poema” y en el último poema analizado (“Ubåts-gatan”), es constructo del lenguaje poético. Ese concepto, generalmente aceptado, se debe a que, según Jenaro Talens (2000: 44), “al considerar responsable a un individuo de la producción de un discurso, [se — E.Ś.] transforma tal discurso (el de un individuo) en el lenguaje de un «yo», entendido a partir de ahí como entidad (concepto), en vez de como lo que es realidad, es decir, una función”. En muchos casos, el objetivo del sujeto

lírico talensiano es descubrir la razón de su existencia o descubrir su propia identidad. Según el mismo poeta (ibíd.: 27), la identidad debe entenderse como el *sentimiento* de que

[...] existe algo así como lo que Clément Rosset llama la «identidad pre-identitaria», en cuanto anterior a la que viene atestiguada por la documentación y por los testimonios del entorno social en que vivimos y nos desenvolvemos. Ese sentimiento de que somos un «yo» cuya verdad y realidad son previas e independientes del reconocimiento social y, en consecuencia, naturales y no culturales, no suele aceptar más que como su testimonio de rareza [...].

Lo que destaca en la creación poética de Jenaro Talens es la otredad del sujeto lírico. El “yo” poético se transforma en “otro” que habla de o con él, se ve y se contempla en él. Esa otredad surge, entre otras cosas, de la multiplicidad de cuerpos que encarna ese sujeto y de voces a través de las que habla siendo siempre el mismo. Es “la mirada cultural”, que menciona el autor en “El espacio del poema”. Como constata el poeta gaditano, todos somos muchos a la vez, somos constructos sociales: “[y]o siempre seré yo, con mis altibajos y mis contradicciones, pero con un anclaje seguro e indiscutible. Si parezco otro, es mi «yo social» el que cambia, no mi «yo real” (ibíd.: 27).

De esta consideración parte Jenaro Talens a la noción del *sujeto vacío*. La lectura de un poema, según él, no consiste en descubrir los significados ni en revelar la voluntad de su autor, sino en una producción de sentidos a partir de los significados en que estos se inscriben; es hacer que hable el texto (ibíd.: 25–26). Así, “quien asume la posición del sujeto responsable de la respuesta es un lugar vacío, construido por el enfrentamiento entre objeto y lector” (ibíd.: 26). De hecho, una manera de descubrir la identidad es “saber que lo que nos constituye como sujeto no es una plenitud sino un vacío” (ibíd.: 29). De ahí también la cita de Georges Bataille, que encabeza el prólogo a *El vuelo excede el ala*: “[e]l yo no importa nada” (Talens, J., 1973: 7).

Teniendo en cuenta todas esas consideraciones veamos cómo se construye el sujeto vacío talensiano en los tres poemarios que preceden a *Taller en El vuelo excede el ala*. *Víspera de la destrucción* es un libro, como ya sabemos, marcado por los motivos de la temporalidad del hombre y su caducidad. La soledad y el abandono son temas que aparecen en sus versos tanto explícitamente (lo cual ya lo hemos analizado) como implícitamente, es decir, en la construcción del sujeto lírico ajeno y exiliado. En este poemario se nota especialmente el desdoblamiento del “yo” que habla en los espacios poéticos. Como apunta René Jara (1989: 28), “el sujeto talensiano es siempre

Otro, siempre está desdoblado. [...] es una estructura discursiva, que sólo existe enfrentad[a] al diálogo, a la mirada del Otro que lo constituye”.

Ese fenómeno lo podemos observar ya en “Meditación del solitario”, texto inicial de *Víspera de la destrucción*, donde el espejo es ese objeto que hace posible el desdoblamiento del sujeto lírico. En el cristal, el “yo” de la segunda parte del poema contempla al “hombre solitario” de la primera parte, lo ve como a un “otro” que encarna las vivencias y la existencia humanas marcadas por la soledad y el abandono. El cuerpo observado es únicamente un simulacro del hombre, no sin razón el poeta encabeza el poema con un epígrafe de Stéphane Mallarmé, que dice: “[n]ous sommes/ la triste opacité de nos spectres futurs” (Talens, J., 1973: 38). La contemplación que se realiza aquí, según Juan Carlos Fernández Serrato (2002: 75), consiste en “abandonar todo intento de construir la voz que explica y entregarse en su lugar a la mirada que recibe el mundo de las sensaciones como un «afuera» que sólo permite ser «experimentado»”.

Otra forma del desdoblamiento aparece en el poema “Desde la ventana”. El “yo” contempla la escena en la cual cinco niños, “pequeños todos/ como de siete años/ el mayor” (Talens, J., 2002: 152), juegan en la calle. Esta vez el espejo está sustituido por la ventana: “Yo los miro, apoyado en la ventana/ de mi cuarto” (ibíd.: 152), dice el sujeto lírico.

[...] De pronto
 él ha mirado con visible esfuerzo
 hacia un vago horizonte.
 Tiene mis mismos ojos y mi misma
 boca y el mismo rostro
 —borrosamente lo distingo—
 y esa misma manera de actuar
 de quien se sueña fuerte,
 dueño de su destino (ibíd.: 152).

La contemplación de la escena termina cuando se oyen las llamadas del padre de uno de los niños: “[v]amos. A casa. Es tarde” (ibíd.: 152). Los tres últimos versos del poema sorprenden al lector y cambian su punto de vista:

Es mi padre
 el que llama. Me miro
 desvanecerme al fondo de la calle (ibíd.: 153).

Ocurre que el sujeto lírico y el chico son la misma persona. Así, el “yo” proyecta su existencia en el personaje observado, es un “otro”. Es evidente, como apunta René Jara (1989: 34), la temática de la infancia en el poema

citado. Sin embargo, no es la nostalgia lo que importa, sino el fantasma que esta construye.

La infancia tiene aquí una presencia fantasmática; no se trata de mirar hacia el pasado, sino de contemplar en el presente el lugar extraño de ese niño-hijo, o de ese padre, igualmente hijo, cuya conjunción consiste en la negación de un origen. No es el recuerdo el que importa; importa el desconcierto que producen, todavía precariamente en este poema, los mecanismos del olvido y la muerte [...] (ibíd.: 34).

De esta forma, el sujeto lírico no se reconoce a sí mismo todavía como sujeto poético. Es aquí donde reside también la disonancia, mencionada antes, entre la realidad consciente e inconsciente, en este caso, de ese ente figurativo constructo del lenguaje. Como constata Juan Carlos Fernández Serrato (2002: 75–76), una de las maneras de la representación del desdoblamiento de la voz lírica es esta forma dialógica

[...] que explora la relación entre el universo psíquico interior y la realidad exterior, una escritura de contrastes en la que la conciencia va abriéndose al mundo de la experiencia sensible, fundamentalmente bajo la forma discursiva del diálogo y la temática dominante de la búsqueda iniciática del sentido de existir.

Como hemos visto, en los dos poemas es el sujeto lírico el que contempla a un “otro”, que es él mismo. El punto de vista cambia en “Sucesión temporal I”, donde el “yo” es el objeto observado por el otro. En sus versos se nos presenta a una pareja sentada en una habitación pequeña. La situación que tiene lugar ahora es comparada por el sujeto lírico, el hombre, con una parecida acontecida en el pasado:

La habitación ahora es más pequeña,
o al menos lo parece. Los objetos
ocupan el lugar que ocupaban entonces [...].
[...] Como ahora
estábamos sentados, uno en frente del otro (Talens, J., 1973: 46).

Así, tanto antes, como ahora, la pareja mantiene una conversación, sin embargo, se nota un cambio evidente, ya no hay amor entre ellos: “[ahora estamos/ charlando sin calor sobre los mismos/ sillones” (ibíd.: 46). El diálogo se ha agotado, “[y] un silencio aburrido/ se interpone” (ibíd.: 47). Asimismo empieza a faltar la luz que antes iluminaba la cara de la mujer, ahora la cubre la sombra: “la sombra/ sobre tu quieto rostro/ desconocido ya” (ibíd.: 47). En el poema se nota el fluir del tiempo: el antes y el ahora reflejados

a través del uso del imperfecto y del presente, el amor y su ausencia y, finalmente, la juventud, cuando la mujer hablaba para “aprisionar un tiempo que fluía sin libertad” (ibíd.: 46), y la vejez, que ha llegado y que se reconoce en el rostro cambiado de la mujer y en su “mano flácida” (ibíd.: 47). De improviso, en un rincón aparece una figura que observa a la pareja:

Una presencia humosa nos mira conversar
desde un rincón. Luego bosteza
y mira en los cristales
el transcurrir tranquilo de la vida (ibíd.: 47).

En un principio no se sabe quién es ese personaje “humoso”, nos lo revelan los dos últimos versos del poema: “Ella sigue de pie, viendo la vida/ que transcurre detrás de la ventana” (ibíd.: 47). Es en este fragmento donde el punto de vista cambia, se trueca la perspectiva, ahora es el otro el que observa al “yo” lírico y, lo que es más, ese otro es la mujer con la que conversa(ba) el sujeto. Se nota también la inconsciencia del sujeto lírico del irremediable transcurrir del tiempo, del que sí parece ser consciente la figura de la observadora que lo contempla en la ventana. La ventana pues, tanto en este poema como en “Desde la ventana”, desempeña la misma función que las superficies de los espejos en los que, como hemos visto, se refleja “el fantasma de esos recuerdos que asaltan el presente” (Fernández Serrato, J.C., 2002: 75).

La inconsciencia, del sujeto lírico, de su existencia como sujeto poético, que se percibe en los primeros poemas talensianos, desaparece en el titulado “Las cosas”. Lo encabeza un epígrafe de Georges Bataille que dice: “[cuando afirmo la existencia ilusoria del yo-que-muere o del tiempo, no pienso que la ilusión debe estar sometida al juicio de las cosas cuya existencia sería sustancial: proyecto su existencia por el contrario en una ilusión que la encierra” (Talens, J., 1973: 61). Como hemos mostrado páginas atrás, el ser y el estar del “yo” lírico confirman las cosas que este observa en su entorno, así es como dice: “[m]ientras, las cosas viven:/ son mi verdad. Ninguna/ paz como la de ser/ sobre la tierra una/ cosa, que permanece” (ibíd.: 62). En los poemas anteriores, el sujeto lírico se ha contemplado a sí mismo o ha sido contemplado desde fuera, como si existiera al margen de las cosas, mientras que ahora estas lo oprimen alrededor. Sin embargo, y teniendo en cuenta la cita de Bataille, cabe preguntar: ¿es verdadera la existencia de ese “yo” o es una ilusión? La misma incertidumbre le asalta al sujeto lírico cuyos ojos dudan de lo que ven:

[...] Y dudan
ante este mar que adviene
hasta mí, con su espuma

fugaz. Y de estas rocas
que me rodean dudan
también, como si fuese
cierto sólo la pura
oscuridad. [...]
Y los ojos que dudan (ibíd.: 61—62).

El paralelismo sintáctico subrayado con el verbo “dudar” hace evidente la inquietud del “yo” acerca de su existencia, que es revelada explícitamente en el último verso del poema: “[y] en su inquietud perdura” (ibíd.: 62). Las formas gramaticales, el hecho de hablar de sus propios ojos como si fueran los del otro, y los pronombres deícticos confirman el desdoblamiento del sujeto lírico que se ve como alguien ajeno. Es un sujeto confuso que “queda *sobrepasado* por la inmensidad callada de las rocas, del mar, y por tanto [...] emplazado en una posición de apertura a lo otro, de supeditación a la alteridad, de *sub-iectum*” (Méndez Rubio, A., 2008: 251). De lo que sí estamos seguros es de su nacimiento-conocimiento, su formación o, mejor dicho, la formulación del deseo (“Se escucha/ el rumor de la vida/ al surgir. Qué fortuna/ la de nacer.”; Talens, J., 1973: 61). Deseo entendido como amor-motor del quehacer lírico: “piedras/ que con amor pronuncian/ su puro estar” (ibíd.: 62). Así, el sujeto queda pronunciado por la palabra poética, empieza a existir y se convierte en una ficción discursiva, constructo del lenguaje que “sólo existe en la palabra” (Fernández Serrato, J.C., 2002: 74).

Con el poema “En el jardín”, también incluido en *Vispera de la destrucción*, empezamos a notar una forma nueva de desdoblamiento del sujeto lírico talensiano. A partir de aquí, es el “tú” el que aparece “como imagen proyectada del yo (una traslación del yo al tú como otro yo)” (Romera Castillo, J., 2007: 149). El poema consta de tres estrofas, que constituyen a la vez sus tres partes, que en su conjunto “establece[n] los fundamentos del espacio de una nueva etapa” (Díaz, S., 2006: 98). En la primera leemos así:

Para quién tus palabras
brotan, en esta exangüe
noche, si el humo ignora
todo, la sombra, el bulto
del estertor, si el labio
es corteza y resbala
sin ahondar, sin ser
más que forma de tacto,
no raíz. Si supieras
en qué desiertos húmedos
tu voz calcina soles desatados (Talens, J., 1973: 78).

Las palabras de este “tú” que, como nos revela la tercera parte del poema, es el poeta, no tienen destinatario(s) o por lo menos él mismo lo(s) ignora. Es su condición del hombre abandonado, del ser exiliado de la comunidad. Su acto de pronunciar es baldío: por un lado, porque no hay destinatario(s) que lo escuche(n) (su voz calcina soles en desiertos) y, por otro, porque el lenguaje no es capaz de reflejar lo que él ve. El sujeto lírico, el “yo” que se dirige al “tú-yo”, culpa a las palabras de su incapacidad de representar la realidad, las denomina como “bulto del estertor”. El amor y el deseo, siendo los temas principales de la poesía, se convierten en corteza en la que no se puede ahondar; únicamente rozan la vida, no son su raíz, es decir, no son lo que la alza en el texto. Es obvia la temática autorreferencial en este poema, ya que “se interpela directamente sobre el sentido de la escritura” (Díaz, S., 2006: 98). La segunda parte del texto se abre con un imperativo dirigido por la voz poética hacia el “tú-poeta”, que le exige a este observar el jardín. Este lugar conforma una metáfora del poema, espacio cubierto por la yedra que es “amenaza/ de destrucción” (Talens, J., 1973: 78). La escritura se convierte, entonces, en un acto ilusorio al que el sujeto lírico recrimina que no sea capaz de convocar la realidad. De hecho, lo único que hace la poesía es reflejar el dolor (“Cuánto dolor inútil/ duerme en la piedra”; *ibíd.*: 78): el dolor de su inutilidad e inefabilidad. Parece evidente la intención de poner en duda la existencia de toda la poesía y del poeta mismo, por un lado, a través de lo que enuncia el poema y, por otro, a través del epígrafe que lo encabeza: “*Und wozu Dichter in dürftiger Zeit*”¹⁰ (*ibíd.*: 78). La tercera parte del poema empieza así:

Tú, poeta, que has visto
bajo los tristes sauces
de poniente, el sollozo
de los acantilados,
el tímido galope
de las cornejas, entre
miniados azafates
de oscuridad [...] (*ibíd.*: 79)

Con el primer verso se hace patente, otra vez, la autorreferencialidad del poema, especialmente si recurrimos a las palabras de Alfredo Saldaña (1995: 201) según el que “es muy frecuente en la lírica contemporánea que a través del *tú* el poeta esté hablando a sí mismo, en un proceso de desdoblamiento, proyección de la propia imagen (ahora desvirtuada) y fragmentación de la identidad”. Sin embargo, teniendo en cuenta lo

¹⁰ Es la cita de las *Elegías* de Friedrich Höldernin, que se traduce como: “Para qué poetas en tiempos de miseria”.

dicho antes en nuestro estudio, Jenaro Talens no habla en sus poemas *de* él sino *desde* él. Así pues,

[e]l poeta sabe también muy bien que sus lectores, que harán una lectura muy particular de sus textos, no buscarán estrictamente el yo del poeta, ni lo dicho en cualquier poema sobre ese yo y sus elementos circunstanciales, sino que, por el contrario, anhelarán encontrar en ellos la proyección de su propio mundo (un tú en el que se proyecta otro yo): una clara deixis personal (Romera Castillo, J., 2007: 149).

Otra cuestión, que asimismo sobresale del fragmento citado del poema, es la mirada de este “tú-poeta” que le ha proporcionado las imágenes de sauces, acantilados, cornejas, etc. El “yo” le ordena al poeta, que es él mismo: “di ahora/ cuánta vana belleza/ consumieron tus ojos/ única, irrepetible” (Talens, J., 1973: 79). La realidad y la naturaleza que la constituye son belleza que, como constata el sujeto lírico, es irrepetible y no se puede transcribir. El “yo” prosigue con el imperativo:

Di qué sombras, qué otoños
fosforescentes fueron
tu luz, antes que el frío
de una tiniebla súbita
descubra tu verdad enmohecida (ibíd.: 79).

El hecho de ver y contemplar la vida fue la luz, es decir, supuso el conocimiento del poeta. Sin embargo, ese mirar al convertirse en un texto poético (la mirada-el lenguaje) constituye “la verdad enmohecida” y podría; es la muerte y la ficción a la vez. Como constata Ramón Pérez Parejo (2002: 338), en el poema

[l]a luz de la realidad alumbraba una sombra que se cierne sobre el escritor y que le descubre una verdad dolorosa y antigua: el poeta, en la escritura, es un ser desligado de la naturaleza, ajeno a ella; sufre a un tiempo la imperiosa necesidad de designar lo real y se ve obligado a hacerlo con unos vagos signos, consciente de su carácter de representación o ficción.

El centro de nuestra atención, no obstante, a la hora de leer el poema “En el jardín”, no debería estar en lo hablado sino en el espacio desde donde se habla porque, según Jenaro Talens (1981: 11), “*escribir es escribir desde alguien, desde algún lugar*. [...] Nada es nuevo bajo el sol; cierto. Nada, salvo ese espacio, irreductible a la unidad, móvil y en continua transformación. Un paisaje puede permanecer inalterable; una mirada no se repite jamás”. Según todos los indicios, el sujeto talensiano es un lugar vacío responsable de la respuesta y para encontrarla ordena, en este poema, con el imperativo

“di”, la búsqueda de nuevos cauces poéticos. Jenaro Talens, como designa José Romera Castillo (2007: 150), “busca en el contexto comunicativo de su poesía un *universo del discurso*” y, como hemos visto, lo encuentra en la misma representación de la autorreferencialidad poética, en escribir el discurso que escriba/hable del discurso lírico.

Todo lo dicho hasta ahora nos arroja más luz sobre el siguiente poema, titulado “Fabulación sobre fondo de espejo”, cuyo análisis, hecho en el capítulo anterior, nos ha demostrado únicamente la opacidad de la imagen reflejada por el espejo. En el cristal vemos otra vez el desdoblamiento del sujeto lírico, el “yo” se dirige al “tú” que es su reflejo: “[v]es tu mano/ sobre una taza” (Talens, J., 1973: 80). El humo del cigarro borra la percepción del instante observado en el espejo. Luego leemos: “[a]quí termina/ tu verdad, cuanto tocas” (ibíd.: 80). De esta forma, la imagen que surge del cristal, “objeto misterioso que en todas las épocas y culturas ha servido para señalar el carácter especular de la realidad y del ser humano mismo” (Pérez Parejo, R., 2002: 336), representa lo ilusorio y ficcional que es el espacio del poema, dado que no reproduce nada palpable. El “yo” reconoce la esterilidad de la poesía, al revelar la inutilidad del motor de su quehacer: “[s]abes vano/ el amor, puro viento de verano/ que el otoño deshace e ilumina/ con dejadez” (Talens, J., 1973: 80). Además, subraya la ficción del objeto representado a través del poema al decir:

[...] La sombra que declina
envuelve los objetos, como un vano

rescoldo de luz pura. Vuela intacto
a la viscosa oscuridad de donde
surgió (ibíd.: 80).

La verdad que en el poema anterior estaba cubierta por el moho, ahora es tapada por la sombra. La comparación de la oscuridad con el brillo es un juego con los símbolos de ignorancia y conocimiento, que hemos analizado unas páginas atrás. Así, la sombra, que aquí representa lo ficticio del lenguaje poético, envuelve la realidad pero es a la vez luz, es decir, conocimiento: conciencia del sujeto lírico de lo engañosas que son las palabras. Finalmente, el entendimiento del proceso poético calma al “tú” que en el poema refleja al “yo”:

[...] Sosegada

notas el alma en ti. Borroso, el tacto
desdibuja tu cuerpo y te lo esconde
bajo un cielo gris. No sientes nada (ibíd.: 80).

El hecho de conocer ese proceso discursivo, así como el universo que este constituye, hace que se diluya el sujeto lírico. Este “aparece como una configuración vacía, una exigencia gramatical o una necesidad lógica que acompaña las representaciones” (Jara, R., 1989: 67). Además, dado que no se puede decir nada sin un “yo” que hable, el sujeto talensiano se convierte tanto en productor del texto como en su producto. Como apunta René Jara (ibíd.: 30), “[e]l lenguaje ha producido en el sujeto la conciencia de que todo su ser se sintetiza en las acepciones del verbo /ser/, la que se encuentra, a su vez, amenazada por los valores precarios del estar en el mundo”. De hecho, no es necesaria su presencia cuando ya nos ha respondido y nos ha acercado la verdad sobre su función.

Jenaro Talens crea sus libros muy cuidadosamente. El hecho de que unos poemas aparezcan tras otros es muy significativo. Por lo tanto, la desaparición del sujeto lírico en el poema “Fabulación sobre fondo de espejo” influye en la construcción del texto que lo sigue. Así, en la primera parte de “Alba” se refleja esa ausencia del “yo” en el uso de infinitivos: “[c]ontemplar un jardín”, “[v]er la nube/ lacia” (Talens, J., 1973: 81). Los únicos agentes son los elementos de la naturaleza descrita: “luces/ que se insinúan”, “[los muros,/ encalados, encubren/ la noche en pie” (ibíd.: 81), etc., como si el lenguaje mismo construyera el poema. De hecho, el sujeto elíptico se dirige al mismo texto poético, ese jardín contemplado (jardín, como hemos visto, es metáfora del poema), hablando de él: “[d]alias/ y moluscos, gaviotas y jazmines/ tu plenitud asumen, tu soledad” (ibíd.: 81). Lo que reina en ese espacio es el silencio que demuestra la inefabilidad del poema:

[...] ¡Qué dulce
silencio! Inmensidad
sin nombre. En ti concluye
todo, el amor, el tiempo,
el chamariz que cruje
bajo el zarpado tímido del sol
y ese insomnio de piedra
que ha de fluir y acrece
lo que es dolor, y duele, y se consume (ibíd.: 81).

Según Alfredo Saldaña (1995: 205),

[...] el lenguaje poético de Jenaro Talens muestra en numerosas ocasiones lo frágil y débil de este conocimiento vano, lo quebradizo e inseguro de esta apropiación sólo imaginaria, donde el mutismo (esa forma activa de practicar el silencio) se revela como el estadio último al que conduce la consciencia de esta situación.

Al principio de la segunda parte del poema, cuyo primer verso es igual al de la primera, se sigue con el uso del infinitivo, lo que, como hemos dicho, demuestra la ausencia del sujeto: “[c]ontemplar un jardín” (Talens, J., 1973: 82). Luego aparece un “tú”: “[s]ientes la luz herirte y aprisionas/ su sonido tenaz” (ibíd.: 82). No obstante, no es fácil reconocer a ese “tú”: ¿es el texto poético del que se habla en la primera parte del poema, o es el “tú” reflejo del sujeto lírico? Después se expresa explícitamente la imposibilidad (¿del texto?/ ¿del sujeto?) de encontrar un lenguaje adecuado para la representación de la realidad.

Si una palabra
hubiera, si una sola
palabra, que bastase.

Como a estas aguas quietas,
para existir, sus olas (ibíd.: 82).

El último poema de *Víspera de la destrucción* titulado “La mirada del poeta”, como observa Susana Díaz (2006: 99), es continuación de “En el jardín”. La investigadora nota esa relación en el imperativo dirigido al poeta: “[m]ira el jardín” (Talens, J., 1973: 78) en el primer texto y en el título del poema final del libro. Nosotros añadiremos a esa constatación otro vínculo evidente: el desdoblamiento del sujeto lírico, que se manifiesta en el “tú” que es el “yo-poeta”. Así, la voz poética habla consigo misma dirigiéndose a ese “tú”: “No esperes/ comprender el misterio. En torno escuchas/ innúmeros sonidos/ pasar” (ibíd.: 83).

En este poema se percibe que el sujeto lírico es “incapaz de acceder al conocimiento, asediado por el mundo fenoménico, una encrucijada de contigüidades y discursos” (Jara, R., 1989: 26). Todo lo que el sujeto ve a través del “tú” es una “materia inexorable” (Talens, J., 1973: 83). Sin embargo, el vivir es contemplar; de hecho, tanto la mirada como el pensamiento le proporcionan imágenes de los instantes vividos que asaltan el presente:

Pero tampoco olvidas
el poder de tu instante.

Ayer, mañana, hoy. Todo es presente
para tus ojos. Vives y contemplas.

La eternidad no es más que una mirada
que el pensamiento fija (ibíd.: 83—84).

Esa mirada del poeta debe ser entendida aquí, por un lado, como una “forma de punto de enfoque que selecciona la realidad, al modo como lo hacen el discurso plástico o el cinematográfico, esto es: deconstruyendo la realidad al reinventarla en el poema” (Fernández Serrato, J.C., 2002: 58), y, por otro, como el lenguaje a través del cual la realidad se construye. De esta manera, en el poema se evidencia la función del sujeto lírico talensiano que es la de, en primer lugar, contemplar y, en segundo, narrar la vida, lo cual lo convierte en una construcción narrativa. No sin razón Susana Díaz, a la hora de hablar sobre el yo lírico en la poesía de Jenaro Talens, dice que

[...] el trabajo poético —meta/poético en este caso— contin[úa] siendo la transcripción y representación de una voz (interioridad, unidad identificable). Una voz, el yo del Poeta, con su capacidad de rendir cuentas, que lo autor(iza) —en tanto responsable-creador de los fenómenos, los poemas— como propietario de su Sentido (en Talens, J., 2002a: 27).

El siguiente poemario, *Una perenne aurora*, es un libro donde, como ya hemos señalado páginas atrás, el tema del amor aparece siendo el motor del quehacer poético de Jenaro Talens. Sin embargo, según Juan Carlos Fernández Serrato (2002: 77), hay otro motor en él que dirige la escritura poética del autor gaditano y es “la aventura de vivir concebida como aventura del conocimiento”. Sabemos ya que la luz y la sombra, el amanecer y el anochecer, simbolizan en la poesía talensiana el conocimiento y la ignorancia, respectivamente. Teniendo en cuenta el carácter autorreferencial del discurso del sujeto lírico sabemos que esa aventura de vivir está relacionada con su propia existencia construida por el lenguaje poético.

En “Mundo al amanecer”, el “yo” lírico, hablando tanto de sí mismo como del ser humano en general, declara su libertad: “[v]isible, el mundo es reino, y amanece,/ aunque el hombre transcurra [...]. Es libre” (Talens, J., 1973: 89). Según Susana Díaz (2006: 101), “ésta es una libertad producto del conocimiento de la propia temporalidad”. La voz poética, consciente ya de su existencia como sujeto, se da cuenta asimismo de las reglas que rigen en la vida: esta termina con la muerte. Además, entiende que su no-ser o no-estar en el texto tampoco imposibilitan la formación de un poema (por ejemplo, “Fabulación sobre fondo de espejo” o “Alba”). No obstante, reconoce que lo que constituye el estímulo para su aventura de vivir, su existencia como producto y productor del poema, es el deseo amoroso: “[pero escucho decir amor, y acepto que la/ muerte/ desaparezca al fin” (Talens, J., 1973: 89). Los últimos versos del poema desvelan esa conciencia del sujeto de ser solamente un elemento autorreferencial. La poesía se convierte en “silencio pronunciado/ por multitud de bocas” (ibíd.: 90), constituye la voz del “yo” cuyas palabras “un viento humano/ recoge [...] y en el murmullo

anónimo las deja/ caer” (ibíd.: 90). Es la voz en la que “la historia/ sucesiva del hombre se consume” (ibíd.: 90), es la palabra de un ente ficticio cuyo vaivén depende del lenguaje.

Según Susana Díaz (2006: 102), los demás poemas de *Una perenne aurora* constituyen “un proceso de síntesis gradual que presenta un nexo común: la soledad del sujeto poético”. Esa temática es visible en “Nocturno de las golondrinas”, donde el “yo” revela su desamparo inscrito en el espacio del poema: “mi soledad sin nombre,/ [...] en un olvido de papel” (Talens, J., 1973: 92). La consciencia del sujeto lírico de su abandono se convierte en impulso hacia la búsqueda de su identidad, identidad sin nombre. De hecho, el poema termina con una cita del soneto “En mi cuadragésimo aniversario”, de Miguel de Unamuno, que dice: “*De las nieblas salí, vuelvo a las nieblas*”¹¹ (ibíd.: 92). Así, el “yo” poético que ha salido de las nieblas, al enterarse de su condición de sujeto y al percibir su existencia, vuelve a las nieblas del misterio, a la ignorancia, buscando allí su identidad.

Esa necesidad de búsqueda es vociferada en “La del alba sería”, poema en el que el sujeto lírico, al crear el espacio del poema que es producto del dolor (“La grímpola en el mástil y el cincel diminuto,/ el estilete, el fuste y la magnolia:/ todo materia de dolor”; ibíd.: 94), grita: “¡Abridme/ las puertas de la noche!” (ibíd.: 94). El “yo” desemboca en el deseo amoroso, en el cuerpo de la mujer desnuda, como si allí hubiera de morir. El poema termina de la misma manera de la que termina el anterior, es decir, con una cita, esta vez de Vicente Aleixandre: “*un nombre perseguido sobre un labio*” (ibíd.: 96). Como constata René Jara (1989: 38),

[l]a figura del «labio» en singular conduce a las notaciones de separación y soledad, pero también de voz y silencio, de erotismo y muerte. El nombre, la identidad, sólo pueden perseguirse desde el abismo del no ser, de lo que por acabado —la vida— queda inacabado: la formulación de una conciencia improbable que la abarque y cubra en acto de amor.

Designar el nombre entonces, en palabras de Jenaro Talens (2000: 45), “nos permite resolver el problema de la identidad”. Sin embargo, los versos del poema de Vicente Aleixandre (“Un nombre perseguido sobre un labio/ no es el mundo, pero sueño a ciegas”) revelan que esa identidad es un sueño, una ficción narrada en el poema.

¹¹ La cita del soneto de Miguel de Unamuno demuestra lo cuidadoso y consciente que es Jenaro Talens a la hora de escribir sus poemas. “En mi cuadragésimo aniversario” es solamente uno de los textos en los que Unamuno trata el tema de la existencia humana. Aquí, la niebla es el símbolo de la existencia trágica del hombre, que consiste en la búsqueda de la presencia divina.

Una perenne aurora concluye con el poema “Nacido por el mundo que amo” en el que, así mismo como en los últimos textos de *Víspera de la destrucción*, están presentes tanto el desdoblamiento del sujeto lírico en “yo-tú” como la función autorreferencial del poema. El destino de la voz poética es la construcción de un poema, la representación de la realidad:

No puede ser que el aire,
que esta tierra convulsa
un tiemble de continuo
entre tus dedos [...] (Talens, J., 1973: 97).

El poema es construido y (de)formado por sus dedos, como si fuera la arcilla que se moldea con las manos. El sujeto, que se dirige a sí mismo como a un “tú”, se exige buscar la respuesta al misterio, descubrir la verdad bajo el lenguaje poético (“Busca/ culminación, espacio/ donde romper la dura cáscara de las cosas”; *ibíd.*: 97) y saciarse con ella (“al asir la pulpa,/ [...] sabe ahondar, imprégnete”; *ibíd.*: 97). Por lo tanto, no debe sorprendernos que el siguiente poemario de Jenaro Talens se convierta en ese espacio-lugar buscado donde el “yo” descubre el mecanismo de la representación de la realidad, es decir, de construir poemas. El título de este último poema de *Una perenne aurora*, “Nacido por el mundo que amo”, también es muy significativo porque nos sugiere otra vez que el “yo” poético es únicamente un ente ficticio nacido *por* y *para* el mundo *de* y *en* el poema, mundo que este constructo de lenguaje ama y donde el amor es materia incognoscible que los —el mundo y el sujeto— forma y penetra; es el motor del quehacer poético.

Ritual para un artificio es el poemario en el que sobresale a primera vista la preocupación por mostrar el proceso de escritura con todos los mecanismos de la representación de la realidad, tales como el lenguaje poético. Basta volver a lo dicho ya acerca del poema “Declaración de principios”, o del sujeto lírico al que lo construyen las palabras y que es construido por ellas. El libro se abre con la siguiente cita:

[l]a crítica a un sistema se hace, necesariamente, desde *otro* sistema y, por otra parte, la significación de un elemento depende del sistema en que se inserta, que constituye. De éste surge el *sentido*; se trate de un artículo periodístico o de una huelga, de un acto erótico o de una bomba que estalla. Negarse a aceptar un sistema es negarse a observar la mutabilidad de los valores (*ibíd.*: 100).

Con estas palabras Jenaro Talens señala el camino de lectura de todo el poemario. En el libro se intenta encontrar el “sentido” en el sistema que constituye el poema y toda la poesía. La crítica y la observación de dicho

sistema son posibles únicamente desde otro sistema, otra “máquina discursiva cuyo funcionamiento permita minar desde dentro su ficción referencial” (Díaz, S., 2006: 107). Así pues, *Ritual para un artificio* instituye el rito para crear el artificio, palabra que puede entenderse aquí también como arte de ficción, ya que el sujeto que es formulado en sus poemas es un “yo” fantasmático.

Desde ese punto de vista debe leerse “Faro Sacratif”, que “pone por primera vez al hablante ante la contemplación de un lugar concreto que desencadena sus reflexiones ante la escritura y la historia” (Jara, R., 1989: 38). Como señalan los investigadores¹², el título del poema también impone un orden al leer el texto. En este caso “faro” designa una forma de guía o autoridad para los navegantes que han perdido el camino y necesitan que se les señale el rumbo del viaje, mientras que “Sacratif” es un lugar geográfico concreto, un cabo que está a la altura de Motril en la provincia de Granada, detalle que, a su vez, también alude a la biografía de Jenaro Talens, quien nació en Andalucía. El poema empieza así:

I

Ordenación simbólica,
si como símbolo consideramos
el arbitrario modo de reconstruir
con fragmentos dispersos,
significando que las convenciones
permiten esbozar, en un vacío
sin nombre, la unidad,
que ya es historia (Talens, J., 1973: 104).

En el prólogo a *El vuelo excede el ala* hemos visto ya una constatación muy similar a la que surge de la primera estrofa de ese poema: las palabras constituyen el modo de ordenar el mundo ya que son un mecanismo de la (re)construcción de la realidad con sus fragmentos, recuerdos fijados por el pensamiento, formando de esta manera una unidad: el texto poético que es un lugar vacío e ilusorio. Este espacio es a la vez historia, porque refleja el transcurrir del tiempo, la vida captada en imágenes de la memoria. Dado que el espacio del poema es un lugar habitado por el sujeto lírico, es su vida-historia lo que narra el texto. Nos lo confirman implícitamente los versos de la segunda parte del poema, donde, por un lado, se describen elementos de la naturaleza, que son motivos recurrentes en la poesía de Jenaro Talens, y, por otro, se mencionan los temas reiterados en su obra: muerte, soledad, luz-conocimiento o mar-incertidumbre. La tercera estrofa empieza de esta manera:

¹² Véanse, por ejemplo, René Jara (1989: 38—39) o Susana Díaz (2006: 108).

III

Toda historia es ficción.
 Y más aún: sólo como ficción la historia existe.
 Porque no hay tiempo, sino realidad
 que acomoda la luz en la memoria:
 los cuadrantes de esfera,
 el péndulo implacable sobre la pared (ibíd.: 105).

La vida, que es una realidad (re)construida, es historia y, por consiguiente, es también ficción porque “la memoria no «refleja», sino que «representa», es decir, no devuelve el objeto sin manipularlo sino que lo reconstruye (lo de-construye) y con ello lo altera” (Ángeles, J.L., 2007: 41). En consecuencia, el sujeto lírico que la vive es asimismo ficticio, el poema lo convierte en un fantasma, un simulacro del hombre. Otra cuestión que sobresale tanto la tercera como la cuarta parte del poema es que la en / en escritura es una forma de no-tiempo (Más, M. y Ramos, J.L., 1986: 14), donde reside la verdad inmortal:

[...] jamás acecha la caducidad
 en el presente inmóvil
 del existir, hasta que la memoria
 los hechos reinventa y unifica.
 Que el transcurso y el orden,
 su sucesividad,
 son materia simbólica,
 y al final sólo queda
 no el tiempo: su ficción (Talens, J., 1973: 106).

Dicha verdad que funda el poema es ilusión. La ilusión del tiempo que pasa, del orden que este impone y de la realidad que es una re-creación del “yo” en el acto de escritura. La representación de la vida queda falseada por el arte, por lo cual, como indica Juan Carlos Fernández Serrato (2002: 78), “el fantasma explica el sujeto poético como un eco producido por la experiencia de lo real transformada en escritura poética”.

Es evidente el carácter autorreferencial del siguiente poema, “El centro”, ya que en él se presentan las reflexiones acerca de la capacidad del texto poético para expresar y representar la realidad. En su primera parte leemos:

I

El alerce, los juncos,
 el sombrío alabastro,
 la sed de los emblemas sobre multitudes,

todos los que se dicen elementos reales
agonizan al fondo de una página escrita
con ordenada minuciosidad (Talens, J., 1973: 107).

El poema, que es “una página escrita”, a través de las palabras presenta únicamente los distintivos de elementos reales. Lo que es más, estos agonizan en él siendo, como hemos visto en el texto anterior, solamente ficción e historia. En los siguientes versos se explica cuál es la función del sujeto lírico en el espacio del poema:

Sólo el amante busca verosimilitud
tras la función semántica de predicado
en que su ser se inscribe.
Y no es el amor, o amar lo que el amante busca,
sino su artificiosa quemazón,
la turbiedad de un signo, verbigracia:
olas, verano, un cuerpo, amanecer (ibíd.: 107).

El tema amoroso, que es el primer motor del quehacer poético de Jenaro Talens (Fernández Serrato, J.C., 2002: 71), convierte al sujeto lírico en amante quien, en vez de buscar amor a través del discurso amoroso, lo que hace es explorar en “la experiencia real los signos aprehendidos en la cultura, es decir, busca en su acervo de lecturas noticias sobre el sentimiento del amor” (Pérez Parejo, R., 2002: 310). De esta forma, el amor se transfigura en un simple signo lingüístico reflejado en las palabras enumeradas en el último verso de la primera parte del poema: “olas”, “verano”, “cuerpo” y “amanecer”. Estos vocablos, por su parte, constituyen los tópicos de la poesía amorosa. No obstante, tras descubrir ese lenguaje, es decir, el objeto de exploración del sujeto lírico, ocurre que este lenguaje es incapaz de representar la realidad verdadera, que la formulación lingüística únicamente finge la autenticidad de la existencia.

II

Cuando el azar descubra,
allá en lo hondo, el centro
del persistir, los irreconciliables
límites, verdad, noche,
sabrà por qué es un sueño esta luz que acaricia.
Que las palabras fingen
cielos donde transitan ponientes sin derrota,
y el poema es tan sólo
la forma en que se vierte su imposibilidad (Talens, J., 1973: 107).

Lo que representan las palabras es un sueño, una ilusión. El tema de ese poema es el conflicto entre la identidad de la realidad y la ficción. Como bien constata José Luis Ángeles (2007: 22),

[l]as leyes del artificio «escritura», en cuanto producto de un proceso social constructivo que responde a convención, no coinciden —ni pueden ni tendrán por qué— con las del espacio natural (o social-natural) sobre el que dicho artificio se forma. Sus leyes no son extrapolables de un espacio a otro y, como mucho, podría crearse la ilusión de que coinciden mediante la manipulación de las leyes del espacio secundario, es decir, de la escritura misma.

Así pues, ocurre que el amor y lo real en general son inexpresables: “el único acceso de que disponemos para llegar a ello[s] es el símbolo, cuya sustancia lingüística lo[s] priva de inmediatez para convertirlo[s] en un fantasma” (Jara, R., 1989: 39). De esta forma, la realidad construida en el poema, que instituye, a la vez, la existencia del sujeto lírico, se transforma en un mero acto autorreferencial que no es capaz de competir con la realidad y la existencia verdaderas y reales. El poema, pues, es un asalto a ese mecanismo de la representación, que son las palabras, y al “yo” lírico mismo, cuya función es la búsqueda de ese mecanismo que a la vez lo construye.

Según todos los indicios, la voz poética que habla en los poemas es consciente de ser un producto del texto, que se formula a sí mismo al hablarse y decirse, al crearse a través de su representación lingüística. Además, la autoconsciencia del sujeto lírico reside en la articulación lingüística de la memoria porque “[l]a seducción de su aparente neutralidad reconforta y confiere estabilidad, y así el sujeto puede” (Ángeles, J.L., 2007: 32) reconocerse en ella. La crisis del lenguaje del poema, su incapacidad e ineficacia en la representación de la realidad, inducen a la crisis del sujeto quien se ve alienado y alejado de él mismo como producto de lenguaje. Por lo tanto,

[l]a máxima dificultad de este sujeto lingüísticamente definido es que el lenguaje lo utiliza a él tanto o más que él al lenguaje. Este no es un instrumento neutro con que nombrar lo previo, sino la materia formante tanto del objeto como del sujeto. El lenguaje le aliena, pues, de sí mismo (ibíd.: 26).

De hecho, no debe sorprendernos que en los poemas siguientes aparezca únicamente el sujeto elíptico que trata de demostrarnos esa crisis del lenguaje.

La incapacidad del poema de la expresión, siendo este solamente una ficción, es el tema del poema “Ficciones”¹³, cuyo título atañe a él explícitamente. La voz lírica se dirige al corazón, el guardián del deseo, con esas palabras: “así tú, corazón,/ acepta este silencio torpe del amor o su sueño,/ este golpe de dados que no abole el azar” (Talens, J., 1973: 109). El sujeto elíptico le pide al corazón que acepte la realidad del texto poético, que reconozca que lo que refleja el poema es la invención de su “solitaria imagen sin sonido” (ibíd.: 110), el sueño de lo real. El lenguaje poético y, de hecho, toda la poesía crean un artificio de silencio:

Suenan las palabras a mi alrededor
 en un extraño idioma
 que no comprendo, y suenan
 otras palabras, y otras, como un viento vacío.
 Pero ninguna borra este silencio,
 minucioso artificio
 que flota en los umbrales de esta aurora sin fin (ibíd.: 111).

Ese silencio que habla instituye el poema, texto cuya función está puesta en duda. Por consiguiente, “la crisis del lenguaje tiene como directa consecuencia la crisis de la poematicidad” (Ángeles, J.L., 2007: 26), que se manifiesta en el poema “Ceremonias” cuando el “yo” lírico dice:

Nunca pensé que las divagaciones
 alrededor de las divagaciones,
 en las interminables noches de estío,
 fueron discurso útil,
 lugar de convergencia para reconstruir
 trozos de historia (¿historia? ¿y desde cuándo
 la historia existe?), o su verdad, fingiéndose en las máscaras (Talens, J., 1973: 117).

El sujeto lírico vuelve a ser otra vez el “yo-poeta” que reconstruye trozos de historia y así, como ya se ha dicho, representa recuerdos captados en las imágenes. Este poema muestra claramente, según Luis Martín-Estudillo (2007: 178), que “[l]a enmascaración a la que está sometida la realidad por el lenguaje hace que ésta no pueda ser entendida como desarrollo histórico sino como *discurso* fragmentario de la historia, poco más que «divagaciones»”. En el poema, el “yo” lírico desbarata la utilidad de dichas divagacio-

¹³ Asimismo el poema “Ubåtskatan” revela la indecibilidad del amor como tema lírico. El “yo” se dirige al amor y dice: “[s]i una locura, amor,/ fueras tan sólo. Pero tu voz, a un lado, burbuja/ mientras los astros fijos/ están” (Talens, J., 1973: 113).

nes con preguntas retóricas. Su trabajo de poeta, de escritor, lo compara con “la labor del orfebre,/ su incómoda meticulosidad/ en torno a la amenaza de los significados” (Talens, J., 1973: 117). Es el trabajo sobre las palabras y el lenguaje que han de reproducir la historia en el espacio del poema: “materiales dispersos, elección/ previa, y algún espacio representativo” (ibíd.: 118). La creación, entonces, se convierte en

la ceremonia ritual
de la recreación y de la persistencia
a través de los signos, una página en blanco,
fuegos que no resbalan,
y el cuerpo y el espíritu:
identidad visible hacia la desunión (ibíd.: 118–119).

Por lo tanto, la poesía es (una re)creación de la identidad que se desune, es una (re)formación de “las analogías” y de “la expresa ambigüedad de un discurso vacío” (ibíd.: 119). Sin embargo, el sujeto lírico se pregunta: “¿sobre quién significan?” (ibíd.: 119), poniendo, de esta forma, en duda su propia identidad y su posición central en el texto que (lo) construye. Según Miguel Más y Juan Luis Ramos (1986: 57), “[l]a sumisión del hombre al lenguaje produce un efecto aberrante, el sujeto queda descentrado en la medida en que conoce perfectamente que su conciencia de sí está en otra parte que nunca llegará a dominar plenamente”. No obstante, esa crisis existencial no le impide indagar más hasta declarar que

[h]ay una música de las palabras
y unas palabras cuya música se prefiere ignorar.
Y su engarce no excluye la sustitución
de una verdad por otras. Antes bien
en él está su origen. Que en el acto poético
no hay fijeza ni norma
sino arbitrariedad resuelta en armonía (Talens, J., 1973: 119).

El lenguaje poético da origen al sentido, a la identidad del sujeto lírico que se percata de que la construcción del espacio del poema es un proceso continuo de transformación y reconstrucción, donde unas verdades sustituyen a otras. La fragmentación y la ruptura de unos discursos dan cabida a la constitución de otros que crean nuevos mecanismos discursivos, nuevos lenguajes y nuevas voces líricas. Es un proceso parecido a la música que impone armonía. De esta forma, como apunta José Luis Ángeles (2007: 25),

[l]as instancias del discurso crean [...] el espacio y el tiempo del que hablan, crean las relaciones casuales que perciben, e instauran, finalmente, al sujeto

que cree ser mero perceptor de estos procesos. El sujeto poético de Jenaro Talens es un lugar en movimiento, en constante proceso de constitución y transformación de sí mismo y del mundo.

Posteriormente en el poema, el “yo” lírico, que habla de sus propios ojos como de los del otro, declara que nada de lo que crea el lenguaje del poema (“el tejo, la gaviota,/ las estrellas de mar”, Talens, J., 1973: 120) importa porque lo que vale de verdad y lo que es más importante para él es que todas estas cosas le dan la posibilidad de existir: “ofrecen/ testimonio de mí” (ibíd.: 120). Así pues, con cada poema nuevo se (re)crea la realidad del sujeto fantasmático que, de esta forma, en cada texto muere y renace. Con esta constatación volvemos a lo leído ya en “El espacio del poema”: “[transformación que es muerte y es renacimiento [...]. Muerte del «yo» pasado (de la *escena* pasada) para nacer de nuevo entre la espuma del conocimiento [...]. Muertes ambas cuyo nivel simbólico [...] elabora un lugar, un organismo” (ibíd.: 12–13). Lo confirman asimismo los versos del siguiente poema, “El bosque de los monstruos sagrados”, donde la voz lírica dice:

[..] alegórica figuración
 en el mundo que pueblan los fantasmas.
 Los árboles, las rocas,
 la vasta noche que apresura
 el anónimo escoplo de la esterilidad
 van repitiendo el nombre de las cosas,
 pero no su verdad, que conmigo transcurre
 abandonada al fuego de la dejadez,
 al líquido rumor de esta muerte invisible (ibíd.: 121–122).

El último poema de *Ritual para un artificio*, con el que terminamos nuestro análisis de la noción del sujeto lírico en los tres poemarios de Jenaro Talens, se titula “Final de laberinto”. Como ya hemos dicho antes, ese texto constituye, por un lado, el cierre de los tres libros, lo cual lo demuestran tanto su rótulo, como el tema, que es una reflexión sobre el acto de escritura, y, por otro, la apertura para el último poemario incluido en *El vuelo excede el ala*. No sin razón Carlos Jiménez Arribas (2007: 190–191) escribe que se trata de un poema que, escrito en prosa, recopila lo anteriormente expuesto en verso y cuyo título debe entenderse como

[...] una acotación al acabamiento del esfuerzo poético-versal precedente.
 [...] Talens levanta aquí, en «estas palabras», acta del propio ritual, y lo hace seleccionando la prosa para el poema. Poema en prosa que es glosa, intertexto casi en estado puro al recoger en rectangular aljibe las aguas que anteriormente discurrieron por cauces laboriosamente, laberínticamente, trazados en torno al centro.

En “Final del laberinto” se compara la poesía con “[e]l aislamiento de una música en medio de la tormenta” (Talens, J., 1973: 129). Además, en él encontramos la constatación de que la lírica “no tiene más sentido que estas palabras irreconocibles que un náufrago pronuncia como tuyas, aun ignorando a quién o quiénes pertenecen” (ibíd.: 129). Así, el poema, otra vez, pone al sujeto lírico en perspectiva. En esta ocasión, este, viéndose a sí mismo como otro, es, a la vez, el lector del texto. Según Susana Díaz (2006: 115), con el fragmento citado anteriormente

[...] se declara tanto la imposibilidad de reconocerse en la propia escritura, el carácter profundamente ajeno que las palabras adquieren una vez escritas para quien las escribió, como la ficción autorreferencial del mecanismo de la representación: palabras como trazos muertos que no ponen «en presencia» nada, salvo ellas mismas, que no (re)presentan nada, ni a un sujeto ni a lo que fue su vivencia de las cosas.

De hecho, lo que pone en evidencia “Final del laberinto” es que en el espacio del poema no habla nadie, no hay autoría del discurso o, por lo menos, se la pone en duda dado que el “yo” que habla no constituye el centro del discurso. “El centro es la unidad, pero también el punto de partida para una infinita multiplicación de círculos concéntricos. Soledad que se expande como la dureza opaca de un guijarro sobre la superficie del mar” (Talens, J., 1973: 129). Túa Blesa (2007: 119) escribe que

[...] lo que en esta poesía se lee es la puesta en crisis de la unidad, de lo unitario, de lo uno, y también de lo estructural y de la idea y función de centro; en su lugar, la fragmentación como índice, el proceso de desdoblamiento, de despliegue, digamos que de su deconstrucción, una deconstrucción generalizada, y recordemos inmediatamente que Jacques Derrida advirtió que allí donde hay deconstrucción, hay goce («jouissance»).

El siguiente pasaje del poema “Final del laberinto” evidencia lo que en *Taller* será el nuevo engranaje discursivo, es decir, la reflexión sobre el proceso de escritura como lectura durante la cual el lector asume la autoría. El uso de la primera persona del plural insinúa que nosotros, como lectores, nos convertimos en productores del texto, sus co-autores, de lo cual ya nos hemos enterado en “El espacio del poema”. Nosotros somos el elemento que activa la producción de sentido y somos, a la vez, el lenguaje —“la cárcel y su imposibilidad”— que nos constituye como sujetos. El poema termina con las siguientes palabras: “[r]omper lo frágil y sus espirales. La libertad de conocer los límites: centro no ya, ni círculo, sino la realidad, ahora inevitable” (Talens, J., 1973: 129). De esta forma se da cabida a la conclusión de que lo que constituye el centro en la poesía de Jenaro Talens es la carencia

del centro discursivo mismo. Lo confirman también las palabras del mismo poeta quien dice que

[l]a posibilidad misma de un yo que otorgue unidad a ese fluir inconexo de imágenes que se superponen sin hilación aparente queda en entredicho. No hay una voz que busque subrayar su centralidad, sino la asunción cada vez más explícita de su misma vacuidad, de su carácter mestizo, en tanto resultado de otras muchas voces, que se citan, resuenan, renacen y se anulan mutuamente, en un fluir tan consistente como esquizofrénico. Lo subjetivo no puede eludirse (no se puede no decir «yo»), pero tampoco ser dicho (el «yo» no puede decirse). Sólo queda construir un lugar donde el yo, es decir, la falacia que lo constituye, no tenga cabida (Talens, J., 2000: 308)¹⁴.

Así, el sujeto lírico se convierte en un lugar desde el que se habla en el poema y que está en un continuo proceso de transformación, igual que el espacio del poema cuya función primordial es la representación de la realidad. De hecho, Jenaro Talens nos invita “a capturar un *lugar*, esto es, a producir una lectura del mundo, cuyo plano de articulación no puede residir ya en un sujeto, sino en lo que Deleuze definió como un proceso de subjetivación” (Díaz, S., 2006: 17).

A modo de conclusión, vale la pena recurrir a la opinión de René Jara (1989: 32) quien pone de relieve que la construcción del sujeto lírico talensiano

[...] se modifica paulatinamente en el contacto de la experiencia de lo cotidiano, de la aventura de la representación y la construcción de sentido, se detiene en la exploración de la escritura y la lectura, en los avatares de la memoria y la imaginación, que pasa del desconcierto a la afirmación de una voluntad de acercarse a las fronteras de lo real en los límites mismos de la significación, que deteniéndose por momentos en los avatares de la alteridad termina por afirmarse en ella con la energía de quien busca una constitución en un proceso que se sabe interminable.

En *Víspera de la destrucción*, el sujeto lírico expresa su soledad y su condición de estar exiliado de la realidad presentada en el poema. La enunciación

¹⁴ La cita es fragmento del estudio, hecho por parte de Jenaro Talens, de la poesía de Leopoldo María Panero. Sin embargo, como constata José María Pozuelo Yvancos (2009: 237), “[e]sto dicho sobre Panero puede decirse igualmente de Talens y explicaría mucho el conjunto de la poética de los novísimos en general. Para dar cuenta de la de Talens habría que modificar algo la última frase, y en vez de advenir que «sólo queda construir un lugar» habría que poner la frase en plural: sólo queda por construir *lugares*, porque Talens entiende que un poeta es un conjunto de lugares desde los que el yo habla, y que no habría un lugar, llamémosle personal o experiencial, que los resumiese o agrupase [...]”.

del texto poético pone en evidencia la crisis yoica¹⁵ en general (Blesa, T., 2007: 116). Por lo tanto, para entender su índole, el “yo” lírico tiene que “mirarse a sí mismo, claro que habrá de hacerlo a través de una sinécdoque, y verse como en las afueras de sí mismo, escrutarse, preguntarse a sí mismo sobre sí mismo y sobre su exterioridad” (ibíd.: 116). De ahí el desdoblamiento del sujeto lírico que, en principio, se observa a sí mismo desde la posición del otro. Luego llega el reconocimiento de su existencia entre las cosas y la realidad representada (en el poema “Las cosas”), posible gracias al acto lingüístico. Como pone de relieve José Luis Ángeles (1996: 221–222),

[m]ediante la deixis se muestran las instancias del discurso y, así, el lenguaje forma el ser-en-el-tiempo. Tiene, es decir, el efecto de abrir el ser a la corriente de temporalidad. [...] Luego sólo la palabra puede concebir el tiempo, porque el pensamiento-palabra-discurso (logos) es lo que permite establecer y/o percibir la encadenación causal. Las instancias del discurso crean, entonces, el espacio y el tiempo del que hablan, crean las relaciones causales que perciben, e instauran, finalmente, al sujeto que cree ser perceptor de estos procesos. La conciencia de este sujeto será, entonces, la representación lingüística que hace de sí mismo. En el lenguaje el sujeto se siente extranjero: es lugar ajeno a él, que, sin embargo, se hace en ese espacio.

Por primera vez el “yo” tiene que incluirse en el mundo material y lo hace gracias a la perspectiva que le han otorgado “los otros” quienes lo han observado. Entonces, “[e]l yo de la palabra básica Yo-Ello aparece como ser individual y llega a hacerse consciente como sujeto (el del experimentar y el del usar)” (Ángeles, J.L., 2007: 27). Sin embargo, sigue su inquietud de existir que causa su desdoblamiento en la forma de un “tú” al que dirige su desasosiego y sus preguntas. Este “tú”, que, como hemos visto en algunos casos, se concibe como poeta, lo reconoce y desconoce y así el “Yo-Tú” aparece como persona que llega a hacerse consciente como subjetividad (sin genitivo dependiente)” (ibíd.: 28). De allí que la identificación del “tú-yo” con el poeta, como confirma Alfredo Saldaña (1995: 198), “hace del *yo* hablante el sujeto activo de una reflexión permanente sobre el propio acto de escritura poética, en la que, la voz, la expresión de la existencia del poeta, es un sonido más en ese universo poblado de palabras”. No obstante, conviene tener en cuenta que hay

[...] otros casos en los que el destinador no se identifica necesariamente con el poeta, ni con ningún referente extratextual, sino sólo con arreglo al sistema de relaciones inherente al universo del texto. [...] Jenaro Talens se

¹⁵ La noción de crisis yoica la acuñó Túa Blesa (2007: 116).

sirve en muchas ocasiones de este sujeto poético anónimo y autorreflexivo e ilustra con él algunos de los logros alcanzados por la lírica moderna: la ruptura de la conexión automática entre sujeto poético y autor del poema y la conquista de un universo poético donde la autorreflexividad y la ambigüedad son características esenciales (ibíd.: 200).

La existencia del sujeto como voz lírica, consciente de serlo, obliga al “yo” a indagar sobre el espacio donde esta se formula. Por consiguiente, como enfatiza René Jara (1989: 27), el sujeto descubre que

[...] no existe fuera del texto; en el acto mismo de decir, el sujeto se estructura a sí mismo y al mundo como objetos, como materiales de derribo y engañosa fundación. El «yo» es un lugar vacío, sujeto y objeto de la referencia a la vez. La aventura del lenguaje es el único acontecer al que tiene acceso. El efecto autobiográfico es el resultado de una mampostería retórica más o menos afinada y eficaz para la construcción como verdad cuyo único referente son los mecanismos de la alucinación y el deseo.

El lenguaje poético es lo que construye a ese sujeto que, no obstante, es consciente de su incapacidad de aprehender la realidad, por lo cual culpa a las palabras (“En el jardín”) de su insuficiencia y artificiosidad. La posterior indagación del “yo” hace patente que su existencia es únicamente una representación lingüística, la cual es un lugar vacío, un constructo gramatical, y que su subsistencia reside en la relación sujeto-lenguaje o producto-productor (así mismo podría leerse: productor-producto, respectivamente). La voz lírica es objeto y es creadora de ese objeto a la vez y, lo que también descubre, su falta en el texto no imposibilita la existencia del espacio del poema.

En *Una perenne aurora*, el sujeto talensiano asocia su presencia con el deseo, tanto el erótico y relacionado con el cuerpo femenino, como el entendido como engranaje discursivo para crear poesía. Su formulación es posible gracias a la luz y a la sombra, elementos que producen esa aventura de vivir *para y en* el espacio del poema.

Después, en *Ritual para un artificio*, el “yo”, que aparece como sujeto fantasmático, descubre que “[l]a vida se construye como imitación de la literatura [...], como ficción, como interpretación de unos acontecimientos que pudieron ser reales, pero que al pasar por el lenguaje ya no están, han perdido la impronta de su dolor o su alegría” (ibíd.: 27). De esta forma se manifiesta que la poesía consiste en (re)construir la vida del sujeto, narrarla uniendo las imágenes fragmentadas que surgen de la memoria y del pensamiento. En el último poemario, el objeto de reflexión es, evidentemente, la poesía misma, el proceso de escritura y, sobre todo, los mecanismos que la fundan. Por lo tanto, la voz lírica expone y acepta la ficcionalidad de su discurso, el silencio que este produce y su inutilidad. Finalmente, presenta

el acto poético como un acto autorreferencial poniendo así de manifiesto que, como reconoce Túa Blesa (2007: 121),

[n]o hay posición estable alguna, centro real o simbólico, espacio radicalmente afuera del lenguaje, es decir, «yo», desde donde se pudiera el lenguaje poner en marcha con un cierto grado de autoridad que no sea la autoridad que su propia puesta en perspectiva le otorga y que es, por tanto, la negación de la autoridad.

De esta forma, y a través de las palabras citadas de Túa Blesa, llegamos a una de las cuestiones más importantes para los poetas de la Generación Novísima, a lo que constituye tanto el objeto como el producto de la poesía de Jenaro Talens, a lo que le da origen y muerte al sujeto: el lenguaje poético.

3.6. Lenguaje poético

Este capítulo que dedicamos al lenguaje poético en la obra de Jenaro Talens constituirá el resumen de todo lo dicho hasta ahora acerca de esa materia, tanto en la teoría del poeta gaditano como en los poemas analizados de *Vispera de la destrucción*, *Una perenne aurora* y *Ritual para un artificio*.

Ahora bien, Jenaro Talens ha sido designado como uno de los poetas novísimos porque en su obra los críticos literarios han descubierto los elementos característicos de la nueva estética literaria, entre ellos el principal: la primacía del lenguaje. Como se ha dicho en uno de los capítulos iniciales de este estudio (1.3.4.), en la poesía de los autores de la promoción de los 70 se nota una preocupación especial por la palabra poética que estos consideran una materia creadora autónoma que, de hecho, forma su propia realidad. Por consiguiente, en los poemas de estos autores el lenguaje es tanto el objeto de la atención, como una consideración problemática y, en consecuencia, se convierte en el protagonista principal de su obra. Lo mismo observamos en la creación de Jenaro Talens, donde en el principio, es decir, en *Vispera de la destrucción* y *Una perenne aurora*, se expone implícitamente la función del lenguaje de nombrarlo todo y de representar la realidad, mientras que en el siguiente poemario, *Ritual para un artificio*, la palabra poética instituye tanto el tema de los versos, como su protagonista, ya que el sujeto que habla en ellos es un personaje-constructo lingüístico.

Este fenómeno, como se ha dicho ya, conduce también a que al texto poético se le otorgue el carácter gnoseológico, es decir, a que la poesía se

convierta en el acto de conocimiento y no de comunicación. Así llegamos a la cuestión principal que sobresale en los textos de Jenaro Talens: el lenguaje poético constituye materia creadora cuya función primordial es la representación de la realidad, imagen mediante la cual conocemos el mundo. En “El espacio del poema”, el poeta gaditano propone la metáfora del poema como espejo para el reflejo de la realidad. El poema es un discurso, formado, claro está, por las palabras, que en el principio descifra el mundo y luego lo reproduce. Por lo tanto, “[l]a escritura, heraldo del orden, se pone a la tarea de ordenar la violencia del caos y lo fragmentario para fundar una ilusoria imagen de unidad y totalidad” (Jara, R., 1989: 40), lo cual se hace evidencia en el poema “Faro Sacratif” analizado con anterioridad.

Otra cuestión, que asimismo es tratada en el prólogo a *El vuelo excede el ala*, es el carácter anti-mimético de esa representación hecha en el texto lírico. En “El espacio del poema”, Jenaro Talens (1973: 15) dice que las palabras son un “disfraz impenetrable”; son, como lo leemos en “Meditación del solitario”, “[e]l ropaje/ con que al mirar vestimos” (ibíd.: 41) el mundo. Como bien afirma Juan Carlos Fernández Serrato (2007: 104), los poemas de este autor “ponen en duda la vieja «teoría del reflector», [...] aquella que partiendo de Platón se sostiene sobre la idea de *mimesis*”. Lo que es más, según Sergio Sevilla (2007: 157), “«lo real» es lo que tiene efectos sobre el lenguaje, sin que el lenguaje llegue a expresarlo, y ha de distinguirse de «la realidad», que ya está estructurada como lenguaje”. La diferenciación de la que habla el investigador es una distinción muy importante para el poeta gaditano. Él mismo la presenta de la siguiente manera:

[e]n el principio fue la luz; quiero decir, la *palabra* «luz». Ello no implica, sin embargo, que las cosas del universo surjan como resultado de un efecto verbal, pero sí obliga a distinguir entre lo «real existente» y la «realidad como conocimiento». El orden de las palabras no «representa» el mundo, sino que lo «produce» como objeto de percepción (Talens, J., 2000: 179).

En esta cita el poeta alude también a otro elemento muy significativo en su creación: la luz. Como hemos visto, en muchos de los poemas de Jenaro Talens, por ejemplo, en “La mirada en la piedra”, “Mundo al amanecer”, “Alba” o “Fabulación sobre fondo del espejo”, la luz es el símbolo del conocimiento, presentado frecuentemente en contraste con la sombra o la oscuridad entendidas como ignorancia. Así, en los textos líricos el sujeto demuestra su consciencia de la vida que (re)presenta en ellos.

La distinción entre las dos realidades es evidente en *Ritual para un artificio*. En opinión de Miguel Más y Juan Luis Ramos (1986: 13), lo cual confirma la reflexión teórica de Jenaro Talens, la primera “se refiere a la realidad natural, existencial, marcada por el paso del tiempo y condicionada por el

lenguaje", y la segunda es "la del lenguaje poético. Frente a la «naturalidad» de aquella realidad ésta se caracteriza por ser un objeto producido, en artificio". Hay que acentuar, otra vez, que el segundo tipo de realidad es un constructo de lenguaje, de hecho, "es necesario tener en cuenta que el lenguaje es distinto de las cosas y las situaciones que nombra. Uno tiene siempre la impresión caprichosa e inútil de que el lenguaje evoca las cosas, pero sucede que el lenguaje sólo puede evocarse a sí mismo" (Jara, R., 1989: 11). Por consiguiente, como sostiene Sergio Sevilla (2007: 157), "[l]a realidad" [...] es tan indiscernible de su estructura lingüística que no puede ser cambiada sino modificando el lenguaje; de manera que descodificar el lenguaje en el poema, mediante el poema, es, a la vez, un acto de conocimiento". Ese carácter autorreferencial mencionado por el investigador, consistente en descodificar las palabras a través de las palabras, lo hemos visto frecuentemente en los versos de Jenaro Talens. Basta volver al poema "Nacido por el mundo que amo", donde el sujeto lírico, dirigiéndose a sí mismo como a un "tú-poeta", se exige buscar un espacio poético en el que pueda "romper la dura/ cáscara de las cosas" (Talens, J., 1973: 97). En otras palabras, se obliga a sí mismo a encontrar un lenguaje adecuado para demostrar "lo real" y no "la realidad" falsificada y artificiosa que, después, se describe explícitamente, por ejemplo, en "Faro Sacratif". De esta forma hemos llegado a otra nota característica del lenguaje poético: su ficcionalidad. Según el poeta gaditano, "[n]o se hacen poemas de *amor* sino poemas sobre palabras que *parecen representarlo* y que sólo remiten a una realidad no real, sino elaborada por la tradición cultural, y por tanto literaria ella misma. Lo real es siempre indecible" (Company, J.M., 1986: 37).

La siguiente particularidad del lenguaje poético talensiano es la opacidad que, junto con la ficcionalidad de la representación, desemboca en la inefabilidad. En opinión de César Simón (2007: 233), Jenaro Talens centra su atención en "la idea del lenguaje como enmascarador de la realidad, a través de la impostura de su significado, que nos ofrece su posesión falsa de las cosas". De hecho, ya a partir del poema "Las cosas", descubrimos la existencia ilusoria de la realidad representada en los versos. Luego, por ejemplo, en "Fabulación sobre fondo de espejo", el mundo es visto en el espacio poético como reflejo opaco del espejo ("su característica no es la transparencia sino la opacidad"; Jara, R., 1989: 11), lo cual demuestra la desconfianza frente a la imagen y, a la vez, al signo y a la palabra poética que la crea. Este motivo se desarrolla a lo largo de todos los poemarios analizados, la inefabilidad del lenguaje es declarada de forma explícita entre otros en "Ubåtsgatan", "En el jardín", "Ceremonias", "El bosque de los monstruos sagrados", etc. Para manifestarla, Jenaro Talens se sirve, sobre todo, de la palabra "silencio", o, mejor dicho, "mutismo", definido por Alfredo Saldaña (1995: 205) como, "forma activa de practicar el silencio", que reina en sus poemas siempre

cuando falta en ellos el deseo. En otras palabras: el amor constituye la clave para salir de la mudez. Según el mismo poeta, la única forma para que el lenguaje “no *hable del mundo* sino que le haga hablar” (Talens, J., 2000: 179) es “«decir» el silencio, un silencio que [...] adquiere así estatuto estético” (ibíd.: 180—181). De hecho, este mutismo no debe entenderse como “el hueco entre imágenes sino la imagen verdadera que surge entre los intersticios de un universo representacional en plena descomposición” (ibíd.: 181), o, como lo afirma Antonio Méndez Rubio (2008: 255), “una pronunciación desnuda [...], un lenguaje que es menos que un lenguaje”.

El tópico de “la cortedad de decir”, como hemos indicado en uno de los primeros capítulos de este estudio, es recurrente en toda la poesía novísima y da cabida a la crítica del lenguaje hecha por parte de los poetas en sus textos líricos. Este fenómeno ha conducido a que, como hemos visto, se denomine su creación con el nombre de *metapoesía*. Aunque Jenaro Talens niega que su obra sea de índole metaliteraria, en ella, como constata Susana Díaz (2006: 57), “[l]a autorreferencialidad del lenguaje pasa [...] a ser el eje de su reflexión y el lugar donde se inscribe la idea de mediación retórica como espacio teórico”. La metapoesía se caracteriza sobre todo por la tensión entre el lenguaje poético y teórico, la cual se evidencia, por ejemplo, en el poema “El centro”.

Ahora bien, en el prólogo a *El vuelo excede el ala*, Jenaro Talens señala que únicamente a través del lenguaje, al nombrar las cosas, podemos conseguir el conocimiento: “lo desconocido no es otra cosa que lo conocido, no conocido aún; lo nombrado, aquello que innombrado fue incorporado a reino del lenguaje” (ibíd.: 14). A la hora de analizar los poemas del poeta gaditano, entre otros “Meditación del solitario”, “Cementerio” y “Declaración de principios”, hemos dicho que el hecho de darles nombre a las cosas es darles vida y sentido. Así pues, lo que nombra y lo que es nombrado en los poemas talensianos es el “yo” lírico que “se convierte en un signo completo gracias a la emisión de un discurso en el que se inscribe a sí mismo como referente y referido. De esta manera asume/estructura la realidad mediante el lenguaje” (Talens, J., 2000: 32—33). Por esta razón es lícito decir que el sujeto lírico está inscrito en el lenguaje, es su función y su creación a la vez, algo que menciona el autor en “El espacio del poema”.

El tema de la creación de la voz poética talensiana lo hemos tratado en el capítulo precedente, así que no vamos a volver a él aquí; sin embargo, en nuestra opinión, hay que repetir, y al mismo tiempo acentuar, uno de los aspectos vistos anteriormente. El acto de escritura, como se ha demostrado a la hora de analizar *Ritual para un artificio*, es el acto de re-creación del “yo” lírico. No obstante, la crisis del lenguaje, manifestada a través de su inefabilidad, de la insuficiencia del poema para la expresión y, por lo tanto, de toda la poematicidad, conduce asimismo a la crisis del sujeto y a la di-

solución de la identidad: en la multiplicación de los personajes que hablan y son vistos en los poemas e, incluso, en la desaparición de la voz poética. Por consiguiente, el acto poético es el acto de re- y de-construcción tanto del sujeto poético y su identidad, como del sentido. De esta forma volvemos a lo marcado por Jenaro Talens en el prólogo a *El vuelo excede el ala*: el lenguaje es materia creadora que, a la vez, se autodestruye. Crea entonces el espacio del poema, el lugar intermedio, que está puesto en una continua transformación: “[l]os rasgos de una presencia borran los que antecedieron. Sólo persiste el espacio de la interminable mutación, la incandescencia geométrica que hace coincidir la vida con la muerte” (Talens, J., 1973: 17). Para rematar, citamos a José Romera Castillo (2007: 147), cuya constatación resume muy bien todo lo expuesto:

Fragmentariedad, externa e interna —dotada(s) de sentido(s) en su momento— que implican nuevos lenguajes, siempre basados en una experiencia anterior de escritura —lenguajes ya *viejos*— que, cual Ave Fénix, resurgen, sintetizan el recorrido anterior y se modifican de continuo —lenguajes *nuevos*, que volverán a convertirse en *viejos* debido tanto al inexorable paso del tiempo como a la producción de nuevos textos—, constituyendo, a la postre, un todo, un conjunto circular, que es el que, definitiva, da —dará— el sentido final a toda la creación poética talensiana.

4. *Taller*: consolidación del *modus operandi*

4.1. Notas preliminares

Taller, el último poemario incluido en *El vuelo excede el ala*, es, según Juan Carlos Fernández Serrato (2007a: 150), una de las piezas fundamentales de Jenaro Talens. En nuestra opinión, en este libro se observa la consolidación de la poética del autor gaditano, ya que el poeta no solamente desarrolla sino que, además, profundiza en él todos los temas y motivos que hemos analizado previamente. La justificación de tal consideración la apoyamos, entre otras razones, en tres. Primero, el título mismo de *Taller* ya sugiere la *summa* de la creación del poeta, como la denomina Carlos Jiménez Arribas (2007: 191): la representación de su *taller* de escritura. Segundo, el mismo Jenaro Talens (1973: 17) nombra de esta manera la parte final de *El vuelo excede el ala* en el prólogo, “El espacio del poema”, al escribir: “taller elaborando un fin, su trayectoria —que el vuelo excede el ala—”. Finalmente, de dicho afianzamiento poético es de lo que parte Jenaro Talens al escribir su siguiente poemario, *El cuerpo fragmentario*, y los posteriores. El poeta lo confirma en una de las entrevistas al decir que cuando empezó “a escribir *El cuerpo* (que aún no se llamaba así sino *Eros ludens*) en octubre de 1973, la idea inicial era incluirlo en *El vuelo* como apartado sexto, una especie de prolongación/reescritura de *Taller*” (en Company, J.M., 1986: 37–38). En la última parte de *El vuelo excede el ala* se observa, entonces, la indagación sobre el proceso de escritura, que empieza, como hemos visto, en el libro que lo precede: *Ritual para un artificio*. Es una indagación influida por las filosofías extranjeras que aparecen en esa época, lo cual lo indica también Jenaro Talens:

[e]n ese momento empecé a descubrir que me interesaba más la filosofía que la mayor parte de la poesía que iba apareciendo. Leía a Wittgenstein, a Nietzsche, a los presocráticos, a Lévinas, a Bataille, los textos filosóficos de Lenin y Mao [...], a D.T. Suzuki. Todas esas lecturas están en la base de *Taller*, en tanto instrumental expresivo, aunque de lo que hablo no es

de ellos ni de su pensamiento sino de lo que experimentaba en el mundo cotidiano (en Fernández Serrato, J.C., 2002: 30).

De hecho, tanto en *Taller*, como en todo *El vuelo excede el ala*, encontramos alusiones explícitas —temáticas y conceptuales— (Company, J.M., 1986: 40) a los pensamientos filosóficos mencionados por el autor. Aunque ya hemos aludido previamente a algunas de dichas influencias al hablar de “El espacio del poema”, *Víspera de la destrucción*, *Una perenne aurora* y *Ritual para un artificio* (la declaración de principios expuesta en el prólogo al libro, la alusión al cuerpo nietzscheano en el mismo texto, las citas analizadas, entre otras de Georges Bataille, que encabezan las sucesivas partes del libro, etc.), estas no estarán en el centro de nuestra atención a la hora del análisis de los poemas incluidos en *Taller*. No obstante, lo que hay que apuntar, en nuestra opinión, es que son la prueba del enorme cuidado en la elaboración de *El vuelo excede el ala* por parte del poeta. Lo constata asimismo Jenaro Talens al declarar que el libro entero tiene “una estructura mucho más lógica y discursiva” (ibíd.: 40) que sus producciones posteriores.

El autor gaditano divide *Taller* en tres partes: “Los libros que he leído”, “Arte facto” y “Residua”¹. Cada una de ellas es de otra índole: poema en prosa, reescritura y traducción, lo cual, por un lado, demuestra la idea principal expuesta en el prólogo, de que la obra está en un constante proceso de transformación, y, por otro, constituye una evidente innovación y muestra de experimentación en la creación de Jenaro Talens. Así pues, no deben sorprendernos las palabras de Juan Carlos Fernández Serrato (2007a: 150) según el que *Taller*

[...] es uno de los libros más arriesgados en la producción poética de Jenaro Talens: notablemente experimental por su afán de investigar las posibilidades formales del poema, hace de la relectura de algunos momentos y rastros de la modernidad uno de los motores compositivos que conforman el sujeto poético de su discurso.

¹ Nosotros nos ocuparemos únicamente de las dos primeras partes. La decisión de excluir del análisis la última, “Residuos”, no ha sido en absoluto arbitraria. En dicha sección de *Taller*, que incluye el poema “Notas para un esbozo de obertura” en cinco versiones lingüísticas (en inglés, francés, alemán y dos en español), Jenaro Talens juega con el proceso de traducción (lo que nos señala al colocar debajo del poema la ecuación “traducción=transformación”; Talens, J., 1973: 227), problema que está fuera de nuestro campo de interés y requeriría un estudio aparte. Nos limitamos tan solo a recurrir a palabras de Túa Blesa (2007: 122), quien expone la esencia del juego talensiano inscrito en “Residuos”: “[l]as cinco versiones son un único texto puesto en diferencia o [...] puesto en perspectiva: en la perspectiva de la variedad de las lenguas, tanto cuanto en la perspectiva del texto único que las cinco versiones configuran y, por otro lado, es el texto, la noción de texto, lo que ha sido puesto en perspectiva ahora en relación a otro texto”.

Otra cuestión, si no la más importante, que asimismo destaca en este poemario es la autoría del lector. Como hemos visto en uno de los capítulos iniciales del presente estudio, la función del receptor es primordial para los poetas novísimos, entre los cuales está también Jenaro Talens. Dicho tema aparece, entre otros, en “El espacio del poema” donde al lector —el elemento activo de la producción del texto literario— se lo presenta como co-creador del poema. No sin razón Susana Díaz (2006: 116) subraya que *Taller* “articula una máquina discursiva *explícitamente* intertextual que continúa reflexionando sobre el mismo proceso de escritura, ahora desde un frente que asume el doble movimiento que lo constituye: escritura como lectura, lectura como reescritura”.

4.2. “Los libros que he leído”: prosa poética

Todos los poemarios de Jenaro Talens, aunque escritos por separado y, obviamente, en fechas diferentes, conforman una obra coherente y compacta que, en total, parece ser “un solo libro” (Romera Castillo, J., 2007: 146). Esto podemos observarlo, primero, en *El vuelo excede el ala* (1973), libro que recoge su primera creación a la que el poeta añade “El espacio del poema” y *Taller*. Igualmente, este fenómeno es visible en *Cenizas de sentido. Poesía reunida* (1962–1975) (1989), en el que Talens incluye *El vuelo excede el ala* como primera parte, o en *El largo aprendizaje. Poesía reunida* (1975–1991) (1991)²; dos recopilaciones en las que, según Susana Díaz (2006: 18), se observa “un proceso de gestación, consolidación y apertura” y que constituyen una elaboración teórica y discursiva sin la cual no sería posible la publicación de sus libros posteriores.

El enorme cuidado con el que Jenaro Talens elabora sus obras se nota en la elección de los epígrafes para las sucesivas partes de *El vuelo excede el ala* o en los títulos de los poemas. Sin embargo, no cabe duda alguna de que es en la estructura de los poemarios en donde, especialmente, sobresale dicha preocupación³.

² La razón por la que mencionamos precisamente estos tres libros (*El vuelo excede el ala*, *Cenizas de sentido* y *El largo aprendizaje*) para justificar nuestra opinión es que son los que edita el mismo Jenaro Talens como recopilaciones de sus poemarios, y no son antologías, publicadas por otros, en las que frecuentemente se escogen únicamente algunos de los poemas incluidos en ciertos tomos, o donde se altera el orden de la aparición de los textos.

³ Lo hemos visto, por ejemplo, en el desarrollo de los temas y motivos en los poemas y libros sucesivos (como es el caso del símbolo de la luz como conocimiento, que aparece en *Vispera de la destrucción*, y que en *Una perenne aurora* está presente en los títulos), en las ana-

La primera sección de *Taller*, “Los libros que he leído”, está compuesta únicamente por poemas escritos en prosa. El autor la divide en dos partes: “La operación de leer” y “Relatos aproximadamente verosímiles”. Como hemos apuntado en uno de los capítulos precedentes, el texto que cierra *Ritual para un artificio*, titulado significativamente “Final del laberinto”, por un lado, anticipa la forma del poema en prosa y, por otro, demuestra la unión entre los dos poemarios. Como bien nota Carlos Jiménez Arribas (2007: 192), el título de “Los libros que he leído” revela la naturaleza intertextual de esa parte de *Taller*.

Otro elemento que igualmente nos señala la senda por la que hay que seguir al leer esta sección es el epígrafe de Theodore Roethke, “*I learn by going where I have to go*” (Talens, J., 1973: 135), que la encabeza. El aprendizaje se consigue mediante el camino, así pues, no debe sorprendernos que el sujeto que aparece en la mayoría de los poemas en prosa incluidos en esta parte sea viajero, peregrino, es decir, un *homo viator* en palabras de Túa Blesa (2007: 125). Además, como veremos, el tema principal de “Los libros que he leído” es el acto de escritura, mostrado, sobre todo, mediante el motivo del camino que recorre el poeta errante. Los dos elementos: el tópico literario de *homo viator* y la temática autorreferencial también demuestran, aparte de la estructuración de *El vuelo excede el ala*, la unión entre *Ritual para un artificio* y *Taller*⁴.

4.2.1. “La operación de leer”: producción de sentido

Jenaro Talens divide la parte preliminar de *Taller*, “Los libros que he leído”, como hemos mencionado ya, en dos secciones. El protagonismo principal en la primera de ellas, titulada “La operación de leer”, lo desempeña el lector de la obra literaria. No es casualidad, en nuestra opinión, que el poeta gaditano termine *El vuelo excede el ala* con esta temática. La anticipa ya en “Meditación del solitario” en el que aparece la figura del lector por primera vez. En la segunda parte de este texto, nosotros, los receptores

logías, tanto explícitas como implícitas, entre diferentes partes de *El vuelo excede el ala* (basta volver a los poemas “Mundo al amanecer” o “Paraíso clausurado” que abren los poemarios), en la formación del sujeto lírico que habla en los poemas y cuyo desarrollo también se observa a lo largo de las sucesivas partes del libro, etc.

⁴ En “Final del laberinto”, poema que cierra *Ritual para un artificio*, como hemos visto, por un lado, se resume toda la temática autorreferencial expuesta en el libro y, por otro, al constructo del sujeto lírico, presentado como náufrago —el tópico de *homo viator*— que pronuncia las palabras, lo podemos asociar con el poeta-creador.

de la obra, acompañamos al sujeto lírico, que usa la primera persona del plural para manifestarlo ("Hémos aquí", "vestimos", "nos contemplamos", Talens, J., 1973: 41), en contemplar un espejo. De esta forma, lo que otra vez coincidiría con los presupuestos de la Estética de la Recepción y lo visto en el prólogo al libro, nos convertimos en agentes activos explícitos de la creación poética y participamos en la elaboración del poema: "[d]istantes/ nos contemplamos: dioses/ del universo" (ibíd.: 42). Nosotros, como sujetos líricos, junto con el "yo", nos vemos como creadores del mundo, como dioses, demiurgos. De hecho lo somos al crear el poema e intentar darle forma a la realidad reflejada en él. Así pues, se evidencia la forma circular de *El vuelo excede el ala*.

"La operación de leer" empieza con el poema "Oscuridad de los bajorrelieves" cuyas líneas iniciales dicen: "[l]lega un momento en el que la sustantividad fraguada por el romeraje de los peregrinos se finge mineral, caliza lenta, al tiempo que excluye toda posible impugnación" (ibíd.: 139). Es obvia, en nuestra opinión, la temática autorreferencial de ese texto. El proceso de creación de la obra literaria es presentado a través de la metáfora del peregrinaje, una marcha lenta, cuyo fin constituye el mineral fraguado, el poema. Aunque la "caliza" se ha formado ya, el peregrino continúa su andadura dado que el curso no termina.

Sus pies nada interrogan, ni su silencio intenta descifrar lo imperturbable. Hasta el oído llega el cadencioso sonetico de su bastón tamborileando al borde de la carretera. La luz del sol a sus espaldas hace mover las manos en la elaboración de la silueta. El reflejo repite, aunque en tonos sombríos y de manera vaga, cuanto perfil ofrenda la movilidad. Y en la repetición le reconstruye (ibíd.: 139).

En los poemas de *Ritual para un artificio*, como hemos probado previamente, el sujeto lírico, que frecuentemente se denomina a sí mismo como poeta, crea el poema al indagar sobre y preguntar por: el sentido de la obra y de la escritura, las palabras adecuadas para el discurso, la verdad del poema, etc. En "Oscuridad de los bajorrelieves", sin embargo, la situación cambia. La voz poética que se muestra en tercera persona del singular, el peregrino, no interroga ni descifra lo imperturbable, es decir, la vida. Parece que la activación, por su parte, del proceso de creación del poema, el romeraje, se realiza ya con su misma presencia. Con el hecho de emprender el viaje elabora la silueta del "productor". Su movimiento durante el camino la reconstruye, la transforma. Los vocablos "reconstruir" y "transformar" aluden al prólogo del libro, donde se dice que "[e]l hombre [el observador de la obra — E.Š.] [...] al accionar ese mecanismo se ha introducido, como parte *activa* en un proceso de transformación cuyo final [...] es el mismo

como producto y como resultado" (ibíd.: 12). La frase citada de "El espacio del poema" se refiere al lector de la obra literaria quien constituye, según Jenaro Talens (y también según la Estética de la Recepción), un elemento activo en la producción del texto y, de esta forma, igualmente es su co-creador. De ahí que en el sujeto lírico de "Oscuridad de los bajorrelieves" reconozcamos al receptor de la poesía. Carlos Jiménez Arribas (2007: 194) dice al respecto que "[e]l lector recorre en pareja orfandad teórica a la del autor los predios de lo escrito".

En su recorrido de lectura, el peregrino "[h]inca en la tierra con temor unos ojos que la pétrea oquedad disuelve entre guijarros" (Talens, J., 1973: 139), como un invidente con su "bastón acaricia con suavidad un brezo, los mohosos yuyos con que se abriga el tronco, los húmedos yerbajos que el viento briza en el atardecer" (ibíd.: 139). Al leer, entonces, tantea el poema en el que se desprende la naturaleza. En este continuo romeraje, en su repetición, al lector le es dado reconstruir el texto poético, y empieza a comprender que "la doble integración no anula, que anticipa" (ibíd.: 139) la verdad que él irá descubriendo: el sentido. De hecho, según Jenaro Talens (2000: 14), la tarea del lector durante la producción de sentido consiste en "entablar un diálogo con un texto y hacerlo hablar como resultado de nuestra interpelación. El sentido no está inscrito en el texto, sino que ha de ser producido como resultado". Otra cuestión es que el poeta gaditano, de la misma manera de la que lo hacen los demás autores de la Generación de los Novísimos, dirige sus poemas, complicados y difíciles, a un receptor erudito al que exige un esfuerzo a la hora de ese trabajo activo que entiende por lectura. Lo expone también en "Oscuridad de los bajorrelieves" donde leemos que "[s]ólo su innata vanidad [la del lector — E.Ś.] (ficción de fantasía) puede volver difícil e inaceptable verdad tan meridiana" (Talens, J., 1973: 139) del texto poético, "una verdad única, el azar" (ibíd.: 139).

En el siguiente fragmento del poema vemos al sujeto lírico ante un muro que se alza como frontera entre dos realidades: la verdadera y la que surge del texto; dos vidas que, como hemos leído en los poemarios anteriores, existen a los dos lados del espejo, metáfora del poema presentada en el prólogo a *El vuelo excede el ala*. El peregrino medita si pasar el muro e "[i]ncorporarse definitivamente a la brumosa realidad del otro lado de la imagen" (ibíd.: 140), o quedarse donde está ahora, es decir, delante de la muralla, esto es, de la página cubierta por las palabras líricas. Divaga sobre las ventajas de atravesar la frontera:

Destruir el refugio y adentrarse con fuerza en un abismo sin límites. No una vulgar resurrección, sino algo más valioso: la verificación del más absoluto universo nunca imaginado. Ver cómo, comprobar por medio de la inteligencia la otredad que existe en cada objeto, la otredad que es

cada objeto, la otredad que deviene uno mismo por un simple ejercicio de autorreflexión. Súbitamente descubrir que no es sino contacto fortuito, memoria, sueño de un huésped fragmentario, lastra o cascajo en el que sobrevive (ibíd.: 140).

Así pues, la realidad que se alza en el poema, “un abismo sin límites” (ibíd.: 140), explica el cómo de la representación de la vida y dilucida su otredad. Por un lado, esa otredad reside en el carácter del mundo recreado que, como hemos mostrado en los textos que preceden a los de *Taller*, es ficticio, constituye únicamente un esbozo de lo real, reflejo de los instantes captados por la memoria y es una historia en la cual muere y renace el sujeto lírico. Por otro lado, como nos lo revela la cita, la otredad de las cosas, así mismo como la del “yo” poético, se perciben a través de su autorreflexión, ya que la vida está puesta en perspectiva desde otro punto de vista, el de la tercera persona que la observa; ya sea mediante el desdoblamiento del sujeto en “yo-tú” o “yo-otro”; o la elaboración misma del espacio del poema, definido este en “El espacio del poema” como “un lugar, un organismo [...], una tercera realidad creada por impulsos en combate como *lugar* donde existir y como *forma* de que revestirse” (ibíd.: 13). El peregrino, tras esa meditación, toma la decisión: “cruza la línea divisoria” (ibíd.: 140) y se adentra en el mundo recreado en el texto. El poema termina con el siguiente pasaje: “Oscurece pronto en esta época del año. Luego vendrán las lluvias y borrarán el único signo perceptible, y un bastón solitario, con los fríos de invierno, verá pudrirse el sol a fuerza de uñas” (ibíd.: 140).

Como apunta René Jara (1989: 19–20), los títulos de los poemas

[f]ormulados por Jenaro Talens, antes que proyectarse sobre la linealidad del texto, como algún «canto» por ejemplo, tienen una magnitud que funciona en profundidad, verticalmente, que se conecta con la discontinuidad propia del texto talensiano. Por ello obligan a que la lectura se haga al revés, del texto al título, condenando al silencio momentáneo la grafía que denomina la textualidad para exponerla a la multitud de sus posibilidades combinatorias que atraviesan la superficie engañosa del *continuum* verbal.

De hecho, ahora, tras presentar el contenido de “Oscuridad de los bajo-relieves”, parece más fácil descubrir el significado de su rótulo. El bajo-relieve, como sabemos, es una forma de arte, frecuentemente hecha en piedra, en la cual se representan figuras que resaltan poco del plano. Después de la lectura del poema asociamos esta palabra, directamente, con el muro ante el cual divaga el sujeto lírico y que constituye, de la misma manera de la que lo hacía antes el espejo, la frontera entre las dos realidades. Así pues, del muro, que aquí simboliza la obra de arte, en este caso el texto poético

—cascajo en el que sobrevive la memoria—, es de donde brota la oscuridad: la lobreguez que le otorga a la poesía la opacidad. Este motivo, recurrente en la creación talensiana, igual que el humo del cigarrillo en “Fabulación sobre fondo de espejo”, desdibuja y difumina la realidad reflejada en el poema, lo cual, a la vez, muestra su otredad. De esta manera llegamos al resumen de “Oscuridad de los bajorrelieves”, formulado por José María Pozuelo Yvancos (2009: 242), que también nos señala el carácter de toda esta sección del libro talensiano: el poema es “el lugar del encuentro del peregrino [...] contra el muro de la representación en los bajorrelieves, y ese encuentro del peregrino con la verdad representada (buscada) se resuelve en cambio como *otredad*”.

En “Alegoría de la esfera”, el siguiente poema de esta parte de *Taller*, se exhibe, de forma alegórica según declara el título, el acto de la lectura. El epígrafe que lo encabeza, de manera muy significativa, revela este proceso: “(Thot reemplaza a Ra. Así comienza esta historia.)” (Talens, J., 1973: 141). Según la mitología egipcia, Thot, dios de la Luna, con cada anochecer reemplaza a Ra, dios del Sol. Así pues, el final del uno, de una lectura en este caso, da lugar a otro. El poema dice: “[l]a muerte, es este frío, o este calor que nada significan sino culminación, activa permanencia que inevitable, accede a la inmovilidad” (ibíd.: 141). No se trata aquí de la muerte que es terminación, única y eterna, de la vida sino, más bien, de la muerte que da la vida, como lo hemos observado en los poemas anteriormente analizados, la muerte que es la frontera entre una existencia y otra. De hecho, por ejemplo, en “Cementerio”, la subsistencia humana concluye en el camposanto donde, tras inscribir algunos datos en la lápida, se consiguen dos vidas a la vez: la del día, cuando las losas “a la mirada ofrecen un vivir ya memoria” (ibíd.: 68), y la de la noche, mientras en la sombra “otra luz distinta/ le sustituye [al día — E.Ś.]” (ibíd.: 69). Por lo tanto, en “Alegoría de la esfera”, la muerte significa la culminación, ya que con el reemplazamiento del uno llega el otro: Thot y Ra, la noche y el día, como señala el epígrafe. Es un proceso constante, no termina nada sino que todo continúa en su transformación. De la misma manera se nos presenta el acto de leer en el prólogo a *El vuelo excede el ala*: la lectura es muerte de un significado y renacimiento del otro. Así, con cada fase de esta sucesión nace otra interpretación de la obra y un “nuevo universo” donde “un equilibrio estéril conforta su vacío” (ibíd.: 141). Lo que es más, ese “vaivén”, como se dice en el poema, del proceso de leer lo debemos asociar con lo dicho en “Oscuridad de los bajorrelieves”, es decir, entenderlo como “itinerario, como peregrinación no escindida del propio peregrino, camino hecho por el propio caminante” (Jiménez Arribas, C., 2007: 194).

Es el viaje emprendido por el receptor de la obra por el espacio textual que “esgrime a nuestro lado su paralela irrealidad” (Talens, J., 1973: 142),

como nos revela el siguiente poema incluido en "La operación de leer". El texto poético, entonces, nos muestra una realidad ficticia a base de la cual creamos una interpretación nueva que, a su vez, es solamente una "conjetura". El poema se convierte en la "sima verbal" que produce en nosotros, los lectores, una doble sensación: de un "simultáneo vértigo [...] producto de una extraña dulzura" (ibíd.: 142). Así, según lo declarado en "Sima verbal o conjetura", "si han cruzado el cielo imágenes vacías su tácito misterio nos empuja más allá del placer, aunque los pies intenten eludir su responsabilidad, la simulada torpeza de sus ademanes, formas de morbidez que llueven alas" (ibíd.: 142). De esta forma se da cabida a la consideración de que el proceso de lectura, el romeraje, tiene como productos, por un lado, la conjetura de la interpretación del poema, el sentido nuevo que el lector le otorga al texto; y, por otro lado, el placer.

El siguiente texto de "La operación de leer" nos revela otras cualidades del acto de lectura y del poema. Ya su rótulo sugiere que el peregrinaje emprendido por el lector de la obra, que se nos muestra en toda esta sección de *Taller*, es aprendizaje de la "sima verbal" que constituye el poema. En la primera parte de "Error por todo aprendizaje" vemos otra vez al sujeto *homo viator*: "[a] la caída de la tarde, bajo la inerme opacidad del piélago, el hombre ha comprendido la eficacia de convertir su huida en horizonte" (ibíd.: 143). El viajero se encuentra en la realidad descrita en el poema y parece que quiere huir de ella. Las ganas de fugarse y de encontrar un refugio son consecuencia del error cometido por el peregrino. Así, el lector se topa con la dificultad del texto, es decir, con la "opacidad del piélago", la cual influye en su incompreensión del poema. Por consiguiente, en nuestra opinión, se produce el error mencionado en el título del poema: el receptor de la obra yerra entre las palabras sin rumbo, estas no lo conducen a la producción de sentido, "[l]a lectura deviene errancia, error" (Jiménez Arribas, C., 2007: 195), por lo cual el lector desea abandonar la lectura y alejarse hacia el horizonte.

El discurso se limita entonces a ser completamente descriptivo, paisajístico incluso, retomando otra de las sendas comúnmente transitadas por la expresión poética en prosa. El proceso de lectura, pero también de escritura, se convierte así en errabunda instancia, cuando no en pura huida (ibíd.: 195).

Sin embargo, finalmente, el hombre toma la decisión de seguir su peregrinaje por las sendas del aprendizaje, por el espacio del poema, y de "no eludir la aventura: firmes están sus pies" (Talens, J., 1973: 144).

El último poema de "La operación de leer", titulado "Lago en reposo", así como los previamente analizados, describe el proceso de leer una obra

literaria, no obstante, esta vez lo hace de forma explícita. El texto empieza con el siguiente pasaje:

Cuánta ociosa zozobra perquirir en los libros, fondear en el desciframiento de su secreta ley. Los ojos ya no se reconocen en su coloración, la irifractura oficia de sonido, y al abantar la mano su misterio (el tacto es quien piensa) la página anilla su raíz en la retina ósea (ibíd.: 146).

Por un lado, el vocablo “zozobra” evidentemente atañe al proceso de leer, dado que en los poemas anteriores el lector de poesía ha sido denominado, entre otros, con el nombre de náufrago. Por otro, sugiere también el final de la lectura, la terminación de este viaje en barco por el piélago opaco, lo que justifica por qué es el último poema de “La operación de leer”. Otra cuestión, que en nuestra opinión asimismo hay que subrayar, es que la palabra “zozobra” alude igualmente a “Final del laberinto”, poema que cierra *Ritual para un artificio* y abre *Taller*, en el cual hemos visto al sujeto lírico convertido en un náufrago cuyas palabras no tenían destinatario.

Según la voz poética, la producción de sentido por parte del receptor de la obra consiste en la búsqueda del código inscrito en el poema para descifrar “su secreta ley” (ibíd.: 146). Lo que es más, el sujeto pone en duda la utilidad de este “perquirir” al describirlo con el adjetivo “ocioso”. Los ojos, que naturalmente participan en ese proceso, a la hora de leer son receptores de todos los sentidos, desempeñan, además de la función suya, también las funciones del oído y del tacto. Así, a través de la vista se realiza este “[a]prendizaje rudo, como un silencio hecho visible con extrema dificultad” (ibíd.: 146).

En la tercera y última parte del poema, el tono, antes impersonal y teórico, cambia y se pone de manifiesto la función del lector de la obra.

Es oscuro este anodino trozo de papel. Y mientras sobre ti, que lo enfren-
tas, desciende el presumible azar de una mañana, contemplas a través de
los cristales el verdor de la noche que termina, verdor que te penetra, que
inunda tus dos manos, y el oscuro papel, y un libro no leído, que eres tú
mientras miras cómo su luz inventa tu alfabeto (ibíd.: 146).

La hoja de papel, con el texto del poema escrito en ella, se convierte en espejo (símbolo del poema en la creación talensiana), en el que el receptor contempla el verdor, la naturaleza reflejada en el cristal. Cuando nos inclinamos encima del texto, este, al principio, nos parece un folio “anodino”, de poca importancia. Sin embargo, el lector, mientras lo lee, activa el proceso, como si avivara el espacio del poema, y desciende sobre él “el presumible azar”, es decir, según lo visto en el primer texto de esta sección, “la única verdad” descifable en los versos. Finalmente, el destinatario de la obra se

descubre a sí mismo entre las palabras poéticas leídas, se reconoce entonces como un elemento indispensable a la hora de crear un poema. Según Carlos Jiménez Arribas (2007: 196), Jenaro Talens "[i]ntent[a] exponer desde el propio proceso los entresijos del acto creador". Dicho de otro modo: igual que nosotros podemos mirarnos en un espejo, el lector se contempla en el cristal del poema que, parece lógico ahora, es la superficie de este lago en reposo que aparece en el título del poema.

Cabe subrayar también que la voz lírica presenta a la figura del receptor de la obra poética, tanto en el principio de este poema como en los poemas precedentes, como si fuera una tercera persona, como si se hablara del lector en general, lector de cualquier obra poética. En cambio, en la última parte de "Lago en reposo", el sujeto se dirige a su destinatario directamente con un "tú". Es entonces cuando nos damos cuenta de que somos nosotros esos lectores universales y específicos a la vez, los genéricos de toda la poesía y los concretos de la creación de Jenaro Talens. De la misma manera de la que el "yo" lírico de la poesía talensiana se pone a sí mismo en perspectiva para poder descubrir su condición de sujeto poético, caso del desdoblamiento analizado previamente, aquí el poeta gaditano pone en perspectiva al lector quien, por un lado, se transforma en co-autor de la obra y, por otro, para reconocerse como co-creador tiene que "verse a sí mismo y, viéndose, ver al otro que es uno mismo" (Jara, R., 1989: 18). De hecho, ya desde el primer texto de "La operación de leer" nos observamos a nosotros mismos en persona del otro —el peregrino— para luego, en "Lago en reposo", darnos cuenta de que somos compañeros de camino en la producción de la obra lírica, somos productores y productos a la vez del alfabeto de la interpretación, del nuevo sentido del poema. En palabras de Susana Díaz (2006: 117), el

Yo que enuncia y su discurso existen solamente como espacio donde el lenguaje sucede; como propuesta de producción de sentido para *otro* que deberá *realizarla* en el proceso de su apropiación. Ese otro es el lector, un *lugar desde y en donde* el poema se pone en marcha, generando una re-escritura: un proceso discursivo en acto.

De esta forma, el acto de reconocernos como elemento del espacio del poema también se convierte en proceso porque "[e]l texto no es meramente un dato sino algo que se descubre progresivamente, una virtualidad de sentido cuyas restricciones semánticas —los textos ofrecen ciertas coordenadas a la lectura— ponen coto a la arbitrariedad de las interpretaciones" (Jara, R., 1989: 81).

Otra cuestión, no menos importante, es la pluralidad de sentidos reconstruidos a la hora de leer el poema. Como hemos visto en los poemarios

que preceden a *Taller*, y especialmente en “Final del laberinto”, el sujeto lírico talensiano está caracterizado por el desdoblamiento. De la misma manera se pone en perspectiva a la figura del lector de la obra poética, lo cual, en consecuencia, sugiere la pluralidad de sus receptores. De hecho, la creación de Jenaro Talens no puede ser entendida como un discurso cerrado con un único sentido previamente establecido por su autor. En este contexto, no deben sorprendernos las palabras de Sergio Sevilla (2007: 155) según las que en la obra del poeta gaditano se pone de manifiesto

[...] que no es la expresión de la unidad de un yo idéntico a sí mismo, ni transmite un mensaje unívoco a unos lectores previamente definidos. El dispositivo de la significación es multívoco, e incluye una pluralidad de perspectivas y, por ello, apela a una pluralidad de lecturas que no pueden ser reconducidas al consenso en torno a un sentido dado.

Así, se da cabida a la consideración de que el poema constituye una obra abierta a los diferentes modos en los que puede ser leída y, por consiguiente, a la producción de múltiples sentidos.

4.2.2. “Relatos aproximadamente verosímiles”: completar el triángulo

“Relatos aproximadamente verosímiles” conforma la segunda parte de la sección inicial de *Taller* y está escrita en prosa. En ella encontramos textos que, como nos lo sugiere su propio título, tienden a lo ficticio. Lo demuestran asimismo los rótulos de los poemas, por ejemplo: “El poder de la voluntad”, “Teseo o la metempsicosis” o “El lugar de las cosas sin nombre”, que, según Carlos Jiménez Arribas (2007: 197), “constituyen buena muestra de lo que podían ser títulos convencionales de cuentos en distintas tradiciones”. De lo expuesto previamente sabemos que el tema principal de esta parte del poemario es el acto de escritura. Sin embargo, mientras que en la primera sección el curso va desde la obra lírica hasta el lector, en la segunda “procura el efecto contrario: un recorrido desde el autor a la fijación de lo escrito. O más bien un viaje desde la realidad, filtrada de modo espurio por el autor, hacia la obra” (ibíd.: 197). De hecho, Túa Blesa (2007: 121) opina que la obra de Jenaro Talens pone de manifiesto que “todo discurso, como el poema mismo, está siempre puesto en perspectiva y que sólo desde esa perspectiva, desde una cierta perspectiva se puede decir algo”.

En "El poder de la voluntad", el poema que abre esta parte de *Taller*, la voz lírica describe una escena en la playa. Lo que sorprende, pero a la vez refleja la inverosimilitud del mundo representado en esta sección del libro, son los dos personajes que participan en ella: el mar y el hombre que lo observa. La personificación del mar se realiza a través de los verbos usados por el sujeto que, además, lo dotan a este mar de voluntad: "[e]l mar intenta no llamar la atención. Le molesta ser contemplado tan obsesivamente por esa figura extraña, cuando quisiera pasar desapercibido" (Talens, J., 1973: 149). El segundo protagonista de la escena, que se encuentra en la playa enfrente del agua, la cual observa fijamente, es un pintor que, equipado con un pincel, intenta esbozar el paisaje. Teniendo en cuenta la temática autorreferencial del poemario entero, descubrimos cómo el sujeto lírico transmite alusiones al acto poético, especialmente a la hora de describir al hombre cuyos ojos "están buscando la manera de fijar su silueta [la del mar — E.Ś.] sobre un pedazo de papel" (ibíd.: 149); cuyo "pincel describirá tal sinuosidad, y este detalle y ése y aquella imperceptible cáscara de espuma" (ibíd.: 149), y cuya mano, "trazo a trazo, va dibujando su caricatura sobre el papel" (ibíd.: 150). De este fragmento deducimos que la figura del pintor es la representación del autor, escritor que describe en una hoja de papel el objeto observado, y que el mar es la obra misma, el poema. Además, en este proceso de creación el sujeto lírico incluye también al lector, a quien antes, en los textos previamente analizados, dedicaba mucho espacio y que ahora aparece mencionado únicamente a través de un imperativo: "[n]ota"⁵ (ibíd.: 149). Esta forma gramatical, por un lado, induce el diálogo que, como hemos dicho ya, según Jenaro Talens (2000: 14), debe entablar el receptor con el texto para producir su sentido y, por consiguiente, para convertirse en su co-autor; y por otro, requiere actividad por parte del lector.

Desde este punto de vista, la representación del mar nos proporciona más información acerca de la obra poética. La característica principal del "piélago", que notamos desde el inicio, es su nerviosismo por ser observado, lo cual le molesta y por ello

[...] se remueve, nervioso, se oculta tras unas olas cada vez más abundantes. Y la figura no se inmuta. Ni siquiera hace ademán de partir. Prefiere simular que no se ha dado cuenta de su gesto de desagrado. Y el mar intenta de nuevo... pero no, ya no es el mar, es un loco, una fuerza desatada, furiosa, que se encrespa y amenaza antes de lanzarse sobre la

⁵ El verbo "nota" que aparece en el poema asimismo se puede entender como la tercera persona del singular del verbo "notar", que puede referirse, en este caso, al mar que nota la figura del hombre. Es evidente la ambigüedad de la frase: "Nota cómo sus ojos se le clavan a cada instante [...]" (Talens, J., 1973: 149). Sin embargo, en nuestra opinión dicha forma gramatical es el imperativo dirigido al tú-lector de la obra.

arena. Destruirse, no, hundirse entre resquicios, hacia un lugar tranquilo, tranquilo (Talens, J., 1973: 149).

Así, a la figura del mar se le otorga la consciencia. De la misma manera de la que el sujeto lírico talensiano es consciente de ser sujeto del texto poético, lo cual lo hemos señalado antes, el poema nace “de la consciencia de su lugar —o de su *no-lugar* [...]— como espacio para la producción de sentidos en la lectura, no de una idea vehículo de expresión de un alma superior, el poeta” (Fernández Serrato, J.C., 2002: 55). Este hecho lo convierte en una fuerza lúcida que es capaz de decidir por sí misma. De hecho, al principio se rebela, se enoja y se pone furioso y luego se calma, “retrocede, lentamente, sin apenas ruido” (Talens, J., 1973: 150). De esta forma se nos indica que la obra literaria surge independientemente de su autor, ya que “representa una realidad indomeñable, una fuerza esencial que existe más allá de la percepción” (Fernández Serrato, J.C., 2002: 78). Constituye, entonces, un cuerpo dotado de voluntad, una figuración “que es anterior al lenguaje y quizá sea la única anterioridad posible, siendo, así, este discurso poético un hecho de lenguaje y la anterioridad de todo acto de lenguaje” (Blesa, T., 2007: 127).

En el segundo poema de “Relatos aproximadamente verosímiles”, titulado “Teseo o la metempsicosis”, el protagonista principal descrito por la voz poética es la araña. La personificación del Arácnido, así como en el caso del poema anteriormente analizado, evidencia la forma inverosímil de este texto y de la sección del poemario a la que pertenece. Además, es una figuración alegórica, ya que a lo largo de la lectura descubrimos que el animal es la representación del poeta. Nos lo sugieren explícitamente los títulos, tanto de la parte inicial de *El vuelo excede el ala*⁶ como del poema⁷ mismo: “Teseo o la metempsicosis”. Según el Diccionario de la Real Academia Española (en adelante DRAE), la metempsicosis es la “[d]octrina religiosa y filosófica de varias escuelas orientales, y renovada por otras de Occidente, según la cual las almas transmigran después de la muerte a otros cuerpos más o menos perfectos, conforme a los merecimientos alcanzados en la existencia anterior”. En cambio, a Teseo, uno de los personajes de la mitología griega, lo relacionamos directamente con el laberinto de Creta. Así, en este poema

⁶ Como hemos dicho ya, la primera parte del poemario se titula “La araña en su laberinto” y se divide en tres piezas cuyos títulos atañen al rótulo principal: “Para un ensayo de definición”, “Críbelos” y “Propuesta de Armadijo”. El primero de ellos, en principio, no parece estar relacionado con “La araña en su laberinto”, es decir, con el arácnido. Sin embargo, teniendo en cuenta su subtítulo, “Autorretrato 1962”, podemos suponer que es el reflejo del poeta —la araña— en el taller de su construcción poética: el laberinto.

⁷ También el título del último poema de *Ritual para un artificio*, “Final del laberinto”, se relaciona con el motivo de la araña.

la araña en su laberinto es la reencarnación del poeta, el héroe en su embrollo de textos líricos, poesía. La telaraña representa de forma metafórica el poema. Además, la voz lírica alude a la idea vista en el texto anterior, o sea, la de que el poema se construye gracias al poder de la voluntad de la realidad ("[u]n laberinto pacientemente construido por propia voluntad en el tiempo de ocio"; Talens, J., 1973: 151).

En la siguiente parte del texto se describe cómo la araña construye su laberinto, es decir, en qué consiste la labor del poeta:

En un principio eran objetos de las especies más diferenciadas. Se aproximaba hasta ellos con un gesto de falsa amabilidad. Las patas, conscientes de su poder disuasorio, ocultaban por momentos su inclinación a la mordaza. Así su abrazo fingía ser la caricia propiciatoria con que se ha de recibirse al huésped repentino. Y su boca, sobre todo su boca. Cuánta dulzura incomprendible entre las comisuras de los labios, cuánto fresco adormecedor, en tanto el metálico brillo de los ojos explicitaba un profundo deseo de succión (ibíd.: 151).

El Arácnido al posarse en los objetos deja en ellos el hilo de la telaraña, producida en sus glándulas secretoras, que al moverse, repasa por los quelíceros situados a los dos lados de la boca. De la misma manera parece elaborar el poema el escritor: representa los objetos observados como si los palpara con delicadeza. La alusión a la boca nos sugiere el deseo amoroso, la fuerza principal para la construcción de los versos, el motor del quehacer poético. Posteriormente, creado el laberinto, "no quedan objetos. Sólo la extensa, imperceptible red en el espacio vacío de la habitación" (ibíd.: 151). Asimismo, el poema se convierte en la arquitectura "de un entramado laberíntico cuyo radio de acción se acerca peligrosamente a su principio, que es a un tiempo su fin" (ibíd.: 151). Dicho esto podemos entender mejor el título del poema: la metempsicosis como migración de las almas, lo que aquí se relaciona con la migración de los receptores de la obra, quienes, como hemos descubierto previamente, la actualizan con cada nueva lectura.

Otra cuestión que también cabe mencionar es la soledad que le acompaña tanto a la araña-autor de la obra, como al laberinto-poema creado. El Arácnido se encuentra solo en el tejido, su construcción. El poeta, por consiguiente, se queda abandonado en su creación, así como su obra queda abandonada por el receptor después de cada lectura. La soledad, motivo recurrente en la poesía de Jenaro Talens, se convierte también en la compañera constante del proceso de escritura y de la elaboración del texto.

En el siguiente pasaje del poema, la voz lírica presenta al poeta en un estado de descanso tras cumplir su labor: "[l]a araña es ahora como una pequeña bolsa negra colgando de una grieta en el techo. Parece ovalada

y se la nota profundamente enflaquecida” (ibíd.: 151). Según Carlos Jiménez Arribas (2007: 197–198), es la descripción de la soledad de la obra y su autor:

[...] éste ya mera cáscara de su nombre y dando forma, límite patronímico, a aquélla, impertérritos ambos, poema y nombre, ante el paso del tiempo en la escena de la lectura, sin temer ningún tipo de ingerencia [sic], de poder, que viniendo de fuera pudiera destruirlos. Y a su vez, como gusta recordar constantemente Talens, también sin ningún tipo de posibilidad de operar sobre el proceso [...].

Esa estancación, por lo tanto, forma parte del proceso de creación. El poeta la considera ineludible, ella no le intranquiliza: “[u]na araña jamás se inquieta por nada” (Talens, J., 1973: 152), sino que él la asume con tranquilidad y aguarda. “Tal vez por eso el espectáculo prosigue sin que la araña aporte otra cosa que su estupor” (ibíd.: 152).

El poema que cierra la primera parte de *Taller*, titulado “El lugar de las cosas sin nombre”, según Túa Blesa (2007: 119), “sirve bien para ir dando cuenta de [...] qué es lo que se quiere decir con la expresión «en perspectiva»”, dado que en él se representa el acto poético desde el punto de vista de todos sus elementos. Como bien señala Carlos Jiménez Arribas (2007: 201), el rótulo de este texto final, “además de aludir a la tópica de la cuentística universal, el lugar inefable presente en tantas narraciones más o menos fantásticas, [...] pone en un mismo plano de (in)existencia a los protagonistas de esta segunda alegorización, obra y su autor, junto al lector”.

La primera parte del poema muestra a un visitante del museo frente a un cuadro. El hombre observa la obra de arte en soledad, en “un salón vacío” (Talens, J., 1973: 155). La perspectiva cambia en la segunda parte del texto al centrarse en la escena pintada en el lienzo:

La tela muestra un hombre junto al mar. Agua que no envejece ni transcurre. Invención de la luz por un efecto óptico. Al fondo el aire caso azul por un simple problema de contagio. Frente al hombre un panel y unos borrosos trazos que habrán de ser un bosque. Más: un bosque de pinos. O tal vez no. Su historia no concluye. Son los errores de la perspectiva. El hombre junto al mar no mira el mar. Sería posible intuir que el hombre busca aniquilarlo (de ahí el tema del bosque). Eso conferiría al cuadro una actitud simbólica. No en vano diseñar paisajes frente a un mar que se ignora es una forma de desprecio. Y así sus manos fingen dar vida a unos esbozos sin color. Su verdadera significación (ibíd.: 155).

El texto, en nuestra opinión, es un excelente resumen de todo lo comentado hasta ahora. Teniendo en cuenta la temática de esta primera parte de

Taller, en la figura del visitante vemos al receptor de la obra poética que, en este caso, es el poema “El poder de la voluntad”, analizado previamente. Tanto en aquel texto como en “El lugar de las cosas sin nombre”, la voz lírica describe al pintor enfrente del piélago durante el acto de creación. Hay ciertas diferencias, obviamente: el cuadro pintado por el hombre en la playa aquí es un esbozo del bosque y no del mar como en aquel poema. Aún así, es incuestionable la representación, aunque en diferentes planos, de todos los elementos que participan en el acto poético: el lector-el visitante del museo, la obra-el cuadro observado, el autor-el hombre en la playa. De hecho, lo que plantea el último texto de “Relatos aproximadamente verosímiles”, según Túa Blesa (2007: 120), es “una invitación a la reflexión sobre el acto de escritura (el pintar) y el de lectura (contemplación del cuadro) de una obra literaria, una fuga, pues, un tránsito, que lleva al poema de la poesía a la metapoesía”. No obstante, en el pasaje final del poema la perspectiva se tuerce otra vez:

El visitante parece comprender (según podemos deducir), aunque, discreto, intenta simular indiferencia tras un rostro todavía en penumbra. Hay a su alrededor cierto embarazo (el visitante se ha quedado solo), como un silencio opaco que le sería muy difícil concretar, silencio que sólo interrumpe el roce del pincel perfilando el contorno de un hombre en un salón, frente a un cuadro cualquiera en un museo (Talens, J., 1973: 156).

A continuación nos alejamos de los dos planos vistos en el inicio, enfrentándonos a otro cuadro descrito por el “yo”, en cuya contemplación ya participamos explícitamente, ya que la voz poética usa la primera persona del plural, lo cual, asimismo, nos convierte en sujetos líricos. Nos convertimos en participantes activos en la producción de la obra, vemos, desde esta perspectiva, todo el acto de creación del poema, lo desciframos y lo analizamos. Podría decirse que “El lugar de las cosas sin nombre” refleja uno de los planteamientos teóricos de Jenaro Talens, expuestos ya previamente: no tanto el enunciado en sí es importante, sino el lugar desde el que se pronuncia. Como bien constata Túa Blesa (2007: 121), solamente en la función de la perspectiva que descentraliza y desautoriza a todo discurso se justifica que

[...] la indagación sobre la verdad de lo dicho y otras preguntas semejantes carecen de cualquier clase de sentido fuera de la propia perspectiva que el discurso construye. Ello no querrá decir, claro está, que todo lo que se dice tenga el mismo valor de verdad, idéntica significación poética, [...] sino que para empezar a hablar de los discursos, para empezar a evaluar textos, habrá de partirse no tanto ya de lo que se dice, de los textos mismos como si tuviesen un modo de existencia autónomo, [...] cuanto desde la pregunta

en torno a desde dónde se dice, teniendo en cuenta el sistema a partir del cual los textos surgen, es decir, desde la perspectiva en que se dice. De no ser así, se habrá caído en los errores de la perspectiva.

Otra cuestión que merece la pena subrayar a la hora de hablar de “El lugar de las cosas sin nombre” es que el cambio de perspectiva en el último pasaje del poema, y especialmente la frase final, nos ponen enfrente de “un cuadro cualquiera en el museo” (Talens, J., 1973: 156); el vocablo “cualquiera” sugiere toda la poesía, toda la obra artística y, finalmente, toda la “trama de discursos que configuran el mundo” (Blesa, T., 2007: 122). Se trata, por lo tanto, de poner en perspectiva a cada enunciado y al lenguaje que lo forma. Jenaro Talens cuida y trabaja mucho el lenguaje para dotarlo, en palabras de José Romera Castillo (2007: 151), de “*transitividad*, tanto en lo conceptual —poeta comprometido con ideas progresistas (siempre) y vitalista [...]— como en lo formal, practicando una polifonía de voces en lo estructural y en lo estilístico. Su amor a la palabra es totalizador e inmenso”. Mediante esa multitud de perspectivas se facilita exponer la característica principal del lenguaje: su poder de “ofrece[r] al ser humano la posibilidad del sentido” (Jara, R., 1989: 75).

4.3. “Arte facto”: *modus operandi* en realización

4.3.1. “Aqualung”: re-producción de la realidad

La segunda parte de *Taller*, escrita casi toda (excepto los tres últimos poemas) en verso, constituye el núcleo del poemario dada su posición central, entre “Los libros que he leído” y “Residua”, y su considerable extensión. El poeta gaditano divide “Arte facto” en tres secciones, numeradas con letras minúsculas del alfabeto y con títulos muy sugestivos: “Los fragmentos”, “Las inscripciones” y “La teoría”.

El rótulo de esta parte del poemario, escrito (tal como es) por separado, constituye un juego de palabras. De las numerosas acepciones de los vocablos que lo forman deben mencionarse, por lo menos, las principales. Así, según el DRAE, el “arte” es, por un lado, una “[m]anifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”, y, por otro, es un “[c]onjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer bien algo”. Por “facto” se entiende un “hecho, en contraste con lo

dicho o con lo pensado”. Escrito junto, “artefacto”, es una “[o]bra mecánica hecha según [el — E.É.] arte”. Todas estas definiciones nos hacen pensar en que “Arte facto” será una máquina que, siendo obra de arte, representa cierta visión de la realidad o lo imaginario y, además, expone reglas según las que se forma y funciona. Dicho de otro modo, en palabras de Susana Díaz (2006: 119), es “una nueva reflexión sobre la práctica poética que abrirá el debate en relación con la definición tradicional de lo que «es» o «no es» arte y de lo que «es» o «no es» poesía”. No obstante, aparte del carácter autorreferencial que esto supone, hay que tener en cuenta también otra cuestión que, asimismo, aparece insinuada en las definiciones mencionadas. Como hemos puesto de relieve, mediante esta máquina de “Arte facto” se realiza la representación de lo real o de lo ficticio. Este hecho induce a la diferenciación entre las dos realidades que distingue Jenaro Talens: la real y la esbozada en el texto literario, propuesta que ya hemos presentado previamente y que, en esta sección del poemario, constituirá uno de los temas recurrentes.

“Arte facto” lo abre un poema bastante extenso, titulado “Aqualung”⁸, que, por un lado, es “una especie de motivo introductorio” (Fernández Serrato, J.C., 2007a: 150) para las partes que lo siguen, y, por otro, constituye un resumen de lo expuesto hasta ahora, ya que recoge todos los elementos característicos de la poesía de Jenaro Talens. En nuestra opinión, es un excelente ejemplo de la consolidación del *modus operandi* poético del autor gaditano, desvelado por nosotros en los tres poemarios que preceden a *Taller*. Ya a primera vista se notan las diferencias principales entre este texto y los de “Los libros que he leído”. Estas diferencias son, por un lado, la forma, aquí en verso y antes en prosa, y, por otro, la voz lírica. En los poemas previamente analizados hablaba el sujeto elíptico, la única forma personal que ha aparecido en ellos era el “nosotros”, cuando, junto con el hablante, nos convertíamos en sujetos poéticos. En cambio, a partir de “Aqualung” quien pronuncia las palabras es la voz del “yo” que se manifiesta explícitamente.

La primera parte del poema describe el mundo durante el proceso de su desaparición. Su evanescencia se representa mediante el paso del tiempo y los cambios visibles en el ciclo de las estaciones del año. Por lo tanto, observamos el otoño, cuando caen las hojas de los árboles y sopla el viento, vemos la muerte de la primavera “en el jardín de rosas” (Talens, J., 1973: 159) y, luego, el cielo estival: “bajo la opacidad de un cielo luz de junio” (ibíd.: 159). Sin embargo, el mundo esbozado en el poema no acepta ese fluir del tiempo, rechaza su eclipse, como si fuera consciente de su existencia,

⁸ El poema va precedido por dos epígrafes, de Jethro Tull y de Marcelin Pleynet, de los que hablaremos posteriormente en este capítulo.

igual que el mar en el poema “La voluntad del poder”. Uno de los versos del poema, “(es la memoria final y nada de nosotros participa/ o apenas un chasquido una palabra triste)” (ibíd.: 159), nos permite descubrir su temática autorreferencial. Los versos líricos, como lo formula Jenaro Talens entre otros textos en “El espacio del poema”, constituyen la representación de los instantes captados por la memoria, los reflejos de la mirada. Por lo tanto, el discurso de la voz poética de “Aqualung” es la fijación de los recuerdos, la memoria final, a través de la palabra cuya tristeza quizás se deba al desvanecimiento y al transcurso del tiempo. El “yo” lírico dice:

despliegue inapelable el de este amanecer que ya no necesito
pues su sol brilla sobre la superficie
en tanto algo en mí fuerza a superficie la profundidad
otros son los triunfos la lógica prudencia
que el tiempo ha devastado bajo los arcos y las galerías
de este horizonte en ruinas pensamiento
de los descoloridos tulipanes sobre una jarra que se desdibuja
en un orden caótico motivos de una insensata desesperación (ibíd.: 159)

El sujeto lírico es consciente de que sus palabras son fútiles, son un esbozo de la mirada hacia la realidad, un pensamiento descolorido, artificial y ficticio. No son capaces de aprehender el mundo verdadero, constituyen su reflejo opaco. El “yo” intenta emerger de su “profundidad” mediante el lenguaje, no obstante, sus esfuerzos son baldíos. Lo único que expresa con metáforas, conceptos y vocablos es la búsqueda del “horizonte en ruinas” (ibíd.: 159). El último verso de la cita desvela, además, una de las funciones del texto lírico que ya hemos visto en el prólogo al libro: organizar el desorden del mundo. A través del lenguaje, de hecho, a la hora de reproducir las imágenes captadas por la mirada y por la memoria, se intenta imponer el orden; desde el punto de vista del “yo”, no obstante, este es “caótico”.

Los siguientes versos se refieren a la atemporalidad del texto poético, dada su función de cautivar y fijar el momento: “soy por ellos conozco que en mi presente está su porvenir/ y más aún que sólo en mi presente existe su pasado” (ibíd.: 159). Otro asunto, que también hay que acentuar, es la condición del “yo” que en estas líneas se reconoce como sujeto poético; existe en el mundo que describe y gracias a él, lo cual demuestra y confirma la culminación del proceso de su formación, lo que hemos contemplado en los poemarios precedentes. Lo que es más, más adelante la voz lírica evidencia el proceso de su desdoblamiento, que igualmente hemos observado anteriormente: “así el hombre a lo lejos es una masa informe/ a la que doy los ojos apariencia de vida/ yo soy su conclusión que es también mi criatura” (ibíd.: 160). Sin embargo, como se puede notar, aquí el “yo” presenta este

fraccionamiento desde una perspectiva diferente: desde el punto de vista de un ser consciente de este fenómeno.

Los últimos versos de la primera parte del poema testimonian, aún más, su carácter autorreferencial:

y en esta habitación que inunda su vacío compruebo mi fluir
en las sílabas intencionadamente oscuras de un monólogo extinto
la música que producen las cosas al ser pensadas
como un sonido como un dolor que el sonido articula
mientras mi lengua paladea la irrealidad de lo real
y caen las hojas como la lluvia en este otoño
y la voz del viejo cantor repite incansable:
"cometiste delito de fornicación,
pero era otro país;
y, además, ella ha muerto" (ibíd.: 160).

El sujeto lírico, abandonado en su discurso, pronuncia las palabras en el pensamiento, lo cual las compara con música. Su monólogo le produce dolor porque comprende que el lenguaje poético que usa representa únicamente "la irrealidad de lo real", la superficie de las cosas y no su profundidad. Obviamente, es un soliloquio que manifiesta la atemporalidad del lenguaje poético: con cada lectura del poema se caen las hojas de los árboles. La imagen del mundo, siempre igual, se va a repetir constantemente, ya que su momento está fijado en la hoja de papel. Lo que es más, al final de la primera parte del poema se citan las palabras del viejo cantor, cuya persona, en nuestra opinión, es la del poeta. La "fornicación" que el cantor menciona, aunque se la suele asociar con el deseo amoroso, no debe ser entendida aquí literalmente. Como hemos demostrado unas páginas atrás, el amor constituye el motor del quehacer poético en la obra de Jenaro Talens, es el amor a la palabra que, al formar un texto lírico, produce en el lector el placer. Esa emoción, lo que desvelan estos versos, la comparte, al lado del receptor de la obra, también el "yo" que pronuncia los vocablos. El uso del pretérito indefinido sugiere que la voz poética "cometió" ese "delito de fornicación" en el momento de captar y fijar la mirada por primera vez. No obstante, fue en otro país y "ella", es decir, la mirada, ha muerto ya, lo que queda de ella es únicamente el reflejo en el papel.

La siguiente parte del poema sigue siendo autorreferencial. En sus primeros versos se compara al sujeto lírico con el actor-músico que delante del público-auditorio representa su obra que es la exhibición, llena de deseo amoroso, de la realidad descolorida por las palabras: "y el espejismo de la primavera/ que es este cielo sin color o la ilusión de cielo" (ibíd.: 160). Así, con su actuación, que es música, nace

la función del poema como sustituto
 de una parcela de la realidad la línea interrumpida
 de un proceso por el que se construyen
 todas las emociones o una sola emoción materia suficiente
 para representar lo que el espejo crea y me repite
 y es este cuerpo que ya estaba escrito la raída historia (ibíd.: 161)

El poema, entonces, representa una brizna de la realidad del “afuera”, como la denomina Juan Carlos Fernández Serrato (2007a: 155), que, mediante el proceso de su formulación, provoca la única emoción posible y necesaria: el amor. La realidad del texto lírico se figura como cuerpo del sujeto poético, ya que este la crea y es recreado por ella, cuerpo que produce, a través del lenguaje literario, su identidad, su historia. Luego leemos:

esta piedra que es piedra y existe y no tiene
 nombre tan sólo existe y sin mí aunque funda
 en mí su identidad (las interpretaciones)
 por eso canto todavía (son ecos una prolongación surgida de la sombra)
 y nadie escucha sino yo
 y nadie vive sino yo
 junto al penetrante silencio de las lilas (Talens, J., 1973: 161)

De esta parte de “Aqualung” se colige que los fragmentos de la realidad, al estar fuera del discurso del sujeto lírico, existen sin identidad porque el “yo” no los ha nombrado todavía y, como sabemos, el mero hecho de “dar nombre” implica la constitución de la identidad. La voz lírica, al pronunciar sus vocablos y reflexionar sobre el mundo, como reconoce René Jara (1989: 44), “permite el acceso a los nombres y las interpretaciones, con plena consciencia de que los nombres y palabras con que articula una realidad no son otra cosa que nombres, entidades vacías, e interpretaciones”. Los últimos versos del poema, otra vez, evidencian la soledad del sujeto lírico en su existencia en el texto, sujeto convencido de que el lector que lee sus palabras es indiferente. Su testimonio, sin embargo, nos emociona y, de hecho, provoca que repitamos su soliloquio para re-producir su realidad, re-producir el poema, es decir, “*producir nuestro poema*. Desde sus ecos, llevamos y nos llevamos en la palabra dada hacia un *sentido* que vamos conociendo en tanto acontece en nosotros” (Fernández Serrato, J.C., 2007a: 156).

En *El vuelo excede el ala*, Jenaro Talens insiste en que un texto literario, y poético especialmente, es un *continuum* en transformación, es decir, un espacio que con cada lectura el receptor lo de- y re-construye creando sentidos nuevos. “Aqualung”, en opinión de José Carlos Fernández Serrato (ibíd.: 156), es un poema intencionadamente construido como texto-generator de sentidos, que se establece “como un punto de partida que no pretende

agotarse en sí mismo, sino empujar a caminar". La primera de las razones que justifican tal consideración, según el estudioso, es la ausencia de pausas versales, tales como comas (las únicas que aparecen son las usadas en el fragmento pronunciado por el viejo cantor) o puntos (hay solamente dos al final de cada parte del poema), hecho que provoca "más ambigüedad [e] incita a reconstruir el sentido de los versos" (ibíd.: 159). El segundo factor es la incorporación de otras voces literarias, la intertextualidad, comparada por José Manuel Trabado Casado (2007: 43) al "inmenso laberinto conformado por la tradición literaria en el que los distintos pasillos conducen a otros pasillos infinitos". Por consiguiente, no debe sorprendernos que Juan Carlos Fernández Serrato (2007a: 155) sostenga que una única lectura del poema de Talens es "una lectura incompleta, justificable textualmente, cierto, sin embargo no pasa de ser una muestra de cicatero reduccionismo que violenta la apertura significativa del poema talensiano".

Llegados a este punto, opinamos que hay que explicar uno de los epígrafes que preceden a "Aqualung" y cuya relación con el poema se revela después de la lectura de este. La cita de Marcelin Pleynet dice: "*Il faut qu'une nature puisse en devenir une autre*" (Talens, J., 1973: 157). A nuestro parecer, se la puede interpretar de dos maneras. Por un lado, podemos relacionarla con la realidad "irreal" descrita en el texto literario que, como dicta la cita, debe convertirse en otra, la real, verdadera y profunda. Por otro lado, podemos entender estas palabras como una referencia directa al proceso de producción de sentido. Si el texto lírico es una obra abierta a diferentes lecturas y distintas interpretaciones, entonces con cada acercamiento a él, se convierte en otro, en otra propuesta de sentido.

Ahora bien, una de las peculiaridades principales de *Taller*, como ya hemos expuesto, es su intertextualidad, que es especialmente visible en "Aqualung" y cuyo análisis con relación a este poema nos proporciona nuevas lecturas "complementarias" de este; por otro lado, nos servirá también de introducción para la reflexión sobre las tres partes de "Arte facto".

Según Susana Díaz (2006: 118), tanto la intertextualidad literaria, como "la incorporación de elementos provenientes de un acervo cultural no literario [...] se presentarían como las características «visiblemente» más acusadas del nuevo libro de Talens, en perfecta sincronía con el desarrollo de la eclosión novísima en aquellos años". Obviamente, la investigadora se refiere al "culturalismo" que, como hemos señalado, es uno de los rasgos típicos de la obra de los representantes de la Generación de los 70 y que, en opinión del poeta gaditano, constituye una de las etiquetas creadas por los críticos literarios para encasillar la creación de sus coetáneos.

Para demostrar dicho culturalismo, del que una de las manifestaciones es la intertextualidad, debemos empezar con las dos alusiones, que hace el poeta gaditano en "Aqualung", a la canción del grupo británico Jethro

Tull. Primero, el título del poema coincide con el de una canción y del disco de esta banda musical. Segundo, el epígrafe⁹ que abre “Arte facto” “reproduce un fragmento del texto de la contraportada del álbum [...], donde se ensaya una parodia del comienzo del Génesis bíblico” (Fernández Serrato, J.C., 2007a: 151). Así, encontramos en este poemario la coexistencia de diferentes formas estéticas, tanto cultas, como provenientes de la cultura popular, que caracteriza el discurso poético de los poetas novísimos. La “apropiación” (ibíd.: 152) se manifiesta en la modificación del texto original, creado por los músicos, y también en la firma que aparece debajo de la cita: “J(ethro) T(ull)”, que hace referencia a las iniciales de Jenaro Talens.

José Carlos Fernández Serrato, en su excelente trabajo “«Aqualung»: poema y discursos hipertextuales. Un itinerario de la lectura”, que nos sirve de guía, pone al descubierto todas las relaciones entre el poema y otros textos literarios¹⁰, demostrando así su verdadero carácter: hipertextual y abierto. En primer lugar, revela las “referencias a T.S. Eliot, incorporadas al discurso talensiano de formas diferentes: bien la cita literal, bien la paráfrasis, bien la versión, bien la extensión de algunos de los sentidos de determinados fragmentos del poeta inglés” (ibíd.: 158). Luego encuentra alusiones a textos de Luis Cernuda, Juan Ramón Jiménez, a la poesía modernista y vanguardista. Así pues, el poeta gaditano se apropia no solamente de las voces de otros autores, sino también de

[...] los tiempos históricos a los que pertenecen, en breve resumen: el *modernism*, el tiempo de su decadencia en medio de la *angoisse* de los años cuarenta, los simbolismos finiseculares traídos por la forma y el ajuste de cuentas temático de los *Four Quartets* de Eliot, el rupturismo ideológico de los años setenta, la recuperación de la cultura europea soterrada por la roma sociedad franquista que trajeron los novísimos, la contracultura y, a su lado, el clasicismo renacentista en la voz recuperada de Marlowe... (ibíd.: 162).

⁹ El epígrafe dice: “[i]n the beginning Man created God; and in the image of Man created he him. And Man gave unto God a multitude of names, that he might be Lord over all the earth when it was suited to Man. And on the seven millionth day Man rested and did lean heavily on his God and saw that it was good. And Man formed Aqualung of the dust of the ground, and a host of others likened unto his kind. And these lesser men Man did cast into the void. And some where put apart from their kind. And Man became the God that he had created and with his miracles did rule over all the earth. J(ethro) T(ull)” (Talens, J., 1973: 157).

¹⁰ José Carlos Fernández Serrato, para demostrar esas referencias, da ejemplos concretos de textos a los que alusiones encontramos en “Aqualung”. Sin embargo, no es nuestra intención aquí repetir las palabras del investigador, por lo tanto, nos limitamos únicamente a presentar los casos enumerados por él para evidenciar la intertextualidad en este poema.

La intertextualidad contribuye a generar nuevos sentidos e interpretaciones de un mismo texto, lo que es posible bajo la condición, enfatizada por la Estética de la Recepción, de que efectuemos la lectura aprovechando nuestros propios experiencia y conocimientos literarios. Mientras leemos el poema, realizamos la propuesta de Marcelin Pleynet y convertimos el texto en otros. O, dicho de otra manera, llevamos a cabo el postulado teórico incluido en "El espacio del poema": cumplimos el proceso de transformación de la obra.

4.3.2. "Los fragmentos": opacidad del lenguaje

La primera parte de "Arte facto", titulada "Los fragmentos", está encabezada por el epígrafe de Gonzalo de Berceo: "Escribir en tiniebra es un mester pesado" (Talens, J., 1973: 163). El acto de escritura, como se colige de las palabras de Berceo, es el camino entre las tinieblas del lenguaje. Es viaje, tanto del sujeto lírico, como del lector, que es "peregrino", como ya hemos constatado más de una vez, por una realidad opaca que representan las palabras. Así pues, no debe sorprendernos que lo que une a las tres composiciones incluidas en esta sección del poemario sea el motivo de la luz, entendida aquí como la mirada del poeta que ilumina la poesía. Como recuerda José María Pozuelo Yvancos (2009: 245), "[t]al sistema metonímico es muy clásico (uno de los *topoi* centrales de la imaginación poética en el neoplatonismo es el iluminista, con las metonimias de luz y numen poético [...])". El hecho de que el investigador mencione el neoplatonismo aquí no es casual. Recordemos que una de las hipóstasis de la Trinidad neoplatónica es el "Verbo", llamado también "Logos", lo cual explica el tema principal de "Los fragmentos": el lenguaje poético. Por otro lado, el primer poema de esta parte de la obra talensiana lleva un título muy sugestivo, "Anti-Platón", cuyo análisis nos permitirá comprobar las propuestas teóricas de Jenaro Talens presentadas en los capítulos anteriores.

El significado de los epígrafes que encabezan cada uno de los tres poemas-fragmentos¹¹ de esta subsección de *Taller* es doble. Primero, los "antetextos de Nietzsche (sobre la máscara del significar), de Bataille (sobre la artificialidad del discurso), de Mallarmé («*la destruction fut ma Beatrice*»)" (ibíd.: 245), se vinculan estrechamente a la tesis talensiana de la incapacidad del

¹¹ Esta denominación la justificamos con la manera en la que el poeta ordena los textos en el poemario. Así, "Anti-Platón" va introducido como el "primer fragmento"; y, posteriormente, "Mutismo de dentro, palabra de afuera" e "Interdum iuvat insanire", el poeta los sitúa como fragmentos segundo y tercero, respectivamente.

cuencia de la falta de identidad, el desdoblamiento, la memoria como reflejo de la vida que, a su vez, constituye el romeraje del individuo. Todos ellos, según lo expuesto antes, conciernen al sujeto lírico talensiano, como si se tratara de la representación del cuerpo-sujeto, constructo del lenguaje, siendo este sujeto ejemplo del hombre en general. De hecho, la palabra poética se convierte en "un cuerpo más del mundo, fecundado y fecundante, que disemina en la conciencia del lector la esencial unidad de la tríada *sujeto-mundo-lenguaje*: coito verbal de resonancias casi plotinianas (aunque superadora del monismo esencial del neoplatónico)" (Bernal Suárez, D., 2011).

En el siguiente pasaje del poema, la voz lírica se dirige a un "tú". Este pronombre personal, como bien constata Susana Díaz (2006: 120), introduce nuevas especulaciones acerca del análisis del texto, ya que no está claro si este "tú" y los imperativos usados por el sujeto se dirigen al lector de la obra o a su autor, lo cual nos hace pensar en nuevas "identificaciones que una lectura idealista generaría en el poema".

tú viajero recuerda al que ha olvidado adónde¹² lleva la carrera
[emprendida
construye lo invisible desde lo visible
(tus signos sólo existen en la enajenación)
conoce el momento oportuno
mira
el cosmos más hermoso: un montón de residuos que reúne el azar
(Talens, J., 1973: 165–166)

De estos versos emerge la propuesta, casi programática, de Jenaro Talens para la creación del poema, es decir, la producción de sentido. El receptor de las palabras, tanto si fuera el "tú-lector", como el "tú-poeta", debe encontrar la verdad del poema, o, como escribe el poeta gaditano en el prólogo a *El vuelo excede el ala*, debe descubrir lo desconocido, lo cual "no es otra cosa que lo conocido, no conocido aún; lo nombrado, aquello que innombrado fue incorporado al reino del lenguaje" (ibíd.: 14). Conviene subrayar que la enunciación de lo descubierto en el texto en forma de "signos" es posible únicamente gracias al placer que produce el poema en su destinatario, así se crea "un cosmos hermoso" (ibíd.: 166).

Otra cuestión, ya anticipada por el título del poema, es la formulación de la teoría anti-platónica: la ya mencionada negación de la idea de la armonía y del orden que reinan en el mundo. El poema, siendo representación de la realidad, ocurre ser un cosmos caótico: "un montón de residuos" (ibíd.: 166). Está formado por fragmentos, entonces, es un texto-cuerpo troceado, ya que cada una de sus fracciones trata otro asunto, por lo cual, no parece

¹² Corregimos las erratas de la edición de *El vuelo excede el ala*.

formar una unidad. Falta orden que, en este caso, debe encontrar e imponer el receptor de la obra, a quien el texto le ofrece diferentes formas de lectura y, en consecuencia, le posibilita generar sentidos e interpretaciones distintas. Eso alude al pasaje final de “El espacio del poema”, en el que se dice que cada recepción de la obra provoca su transformación, producción de sentidos nuevos: “Platón habló de la filosofía como un combate erótico. En cierto modo sería posible transformar sus palabras (una imagen poética) desde esta otra escena de la materialidad artística: En amor un cuerpo es siempre sustituible por otro cuerpo” (ibíd.: 17). Jenaro Talens ama la palabra poética, ama ese “cuerpo textual”, de ahí también la teoría de Platón sobre el amor como impulso para la contemplación de la belleza, que, en la poesía talensiana, se convierte en un impulso para la creación poética.

El verso final de “Anti-Platón”, aparte de la formulación del anti-platonismo, expone explícitamente el significado y la función del “azar”. Como hemos leído en “Oscuridad de los bajorrelieves”, el azar es “la verdad única” (ibíd.: 139) del poema. Así pues, se da cabida a la consideración de que lo único que une los “residuos” caóticamente esparcidos en el texto es la verdad poética que debe descubrir el lector. Por consiguiente, es él y, asimismo, nosotros, los que ordenamos el poema y, al azar, producimos su sentido.

El segundo poema-fragmento de esta subsección de *Taller* va encabezado con un epígrafe de Friedrich Nietzsche: “En torno a todo espíritu profundo crece y se desarrolla sin cesar una máscara gracias a la interpretación siempre falsa, es decir, *superficial*, de cada una de sus palabras, de cada una de sus empresas, del menor signo de vida que da” (ibíd.: 167). Tanto la cita, como el título: “Mutismo de dentro, palabra de afuera”, sugieren la temática autorreferencial del poema. El lenguaje poético, que, por supuesto, es uno de los asuntos tratados en el texto, crea una máscara de realidad. Lo representado se alza como un reflejo opaco, simulacro, sombra y simulación de gestos y figuras:

el simulacro de la luz que muere en la colina
 instaura mi silueta en el atardecer
 son sólo imágenes que los ojos perciben
 como un juego el combate de la noche increada
 el centro neutro de la oscuridad
 (esa violencia sin color de lo que ignoro) (ibíd.: 167)

Por un lado, los primeros versos demuestran el anti-mimetismo en la aprehensión de la realidad, propuesta ya vista en los textos anteriores. El poema representa únicamente imágenes percibidas por los ojos del autor que, tras pasar por el reino del lenguaje, se convierten en figuraciones descoloridas y oscuras. Por otro lado, este fragmento de “Mutismo de dentro,

palabra de afuera" pone de relieve la existencia que le dan las palabras al sujeto poético: "instaura[n] mi silueta" (ibíd.: 167). Su vida, articulada y, a su vez, organizada en el texto, la constituyen "trozos de un lenguaje simulando los gestos/ que me reducen al silencio un signo mi jubilosa desaparición" (ibíd.: 167). La realidad de la voz poética se limita, entonces, al mutismo. El "yo" prosigue:

un resplandor siniestro soy la espuma
de un pensamiento que se desmorona
las cifras del mensaje dibujaron mi cuerpo
esta escena en que vivo soy espacio
que yo mismo construyo (mis señales)
sobre una ausencia inscrita como opacidad (ibíd.: 167)

Las palabras poéticas construyen la figura del sujeto lírico, y este, consciente de este hecho, se sitúa en el espacio del poema, que, a la vez, está formado por él. De esta forma, Jenaro Talens "basa el punto de inscripción de su lenguaje en la impersonalidad que surge de una voz que se destaca como el lugar donde el lenguaje sucede, y no como un atributo previo al discurso" (Jara, R., 1989: 87). El poeta cuestiona, entonces, la existencia del sujeto como centro del discurso: "[e]l yo no importa nada" (Talens, J., 1973: 8), como señala el epígrafe del principio de *El vuelo excede el ala*. Lo más importante es el lugar *desde* el que se habla: el espacio del poema.

En los últimos versos de "Mutismo de dentro, palabra de afuera", el "yo" lírico enumera otra vez los rasgos principales del poema, entendido ya como "su lugar":

(este azar fragmentario en el que me diluyo)
hasta mi mesa ascienden los geranios
el aroma indescriptible de una noche
que es también sol y nada: una ficción vacía
el humo adelgazado de una materia que se restituye
al origen: el hueco
un simulacro sin identidad (ibíd.: 168).

El primer verso citado aquí nos hace volver a "Oscuridad de los bajo-relieves": el poema es "este azar fragmentario" (ibíd.: 168). Las siguientes líneas, por un lado, hablan de la inefabilidad del lenguaje, su incapacidad de describir los elementos de la realidad, ya que lo único que forman las palabras es la "ficción vacía", "el hueco" y, finalmente, el "simulacro sin identidad". Por otro lado, revelan la imposibilidad de la subsistencia del sujeto lírico como un cuerpo unitario en ese cosmos de "residuos" esparcidos. La vida del "yo", entonces, ocurre ser una existencia superficial y falsa,

según lo dicho en el epígrafe; el “yo” se convierte en un hueco, un sujeto vacío. Su vacuidad es consecuencia del silencio que forma su presencia, ya que el lenguaje que lo construye únicamente finge crear vida. Las palabras, al estar fuera, cubren, como máscaras, el silencio que está dentro, lo que explica el título del poema: “Mutismo de dentro, palabra de afuera”.

4.3.3. “Las inscripciones”: cuerpo textual

La segunda subsección de “Arte facto” viene encabezada por un epígrafe de Stéphane Mallarmé: “*la destruction fut ma Béatrice*” (Talens, J., 1973: 171), el cual sugiere dos temas tratados en ella. Por un lado, como veremos, es la “destrucción” que se manifiesta, tanto a través de la forma de los textos, como en su contenido. Por otro, la cita insinúa el tema del amor y del deseo amoroso, ya que asociamos el nombre de Béatrice con la mujer amada¹³. Otra cuestión, que también hay que apuntar aquí, es que toda esta parte del libro se muestra como un tejido intertextual que, como ya hemos subrayado antes, provoca la engendración de nuevos sentidos durante la lectura. Sin embargo, como no es ni nuestra intención ni el fin del presente estudio analizar la intertextualidad en la creación de Jenaro Talens, únicamente mencionaremos los asuntos más importantes relacionados con esta materia para poner de relieve el carácter creador y generador de su obra.

El primer poema que escogemos para el estudio de esta subsección de *Taller* lleva un sugestivo título “Coito, ergo sum”. Su lectura, igual que las de los demás textos de “Arte facto”, implica la necesidad de enfrentarnos a toda una serie de ambigüedades que, como hemos visto ya, se deben, por ejemplo, a la eliminación de los signos de puntuación (en el texto hay solamente dos puntos, uno al final de cada una de sus partes). El rótulo del poema, según Silvia Bermúdez (1993: 185),

[...] juega, abiertamente, con y contra el paradigma de los postulados cartesianos, el célebre «cogito, ergo sum» propuesto en el *Discurso del método* (1637). La afirmación «pienso, luego existo», que inaugura lo que se ha dado en llamar la época moderna de la cultura occidental, fue formulada por Descartes con el principal objetivo de definir y dar cuenta de una forma de conocimiento que fuera absolutamente indudable.

¹³ El nombre de Beatriz (Béatrice o Beatrice) alude a la amada de Stéphane Mallarmé. Sin embargo, asimismo, asociamos este nombre con la dama de Dante Alighieri, siendo esta el símbolo de amor.

De esta forma, al modificar la propuesta cartesiana, Jenaro Talens tuerce el punto de vista racionalista para enfocarlo en los sentidos y en el cuerpo, en vez de en la consideración de la superioridad del razonamiento. Lo que es más, en nuestra opinión, el uso de la palabra “coito” constituye una clara transgresión en el empleo del lenguaje poético, la cual se evidencia aún más en la primera parte del poema:

como el deseo de la luz que invoca sus columnas
de incienso humo sin fin o este cóncavo valle
de vello bello
[...]
la duración oscura

como nube

que es la materia de tu piel pestañas
los ojos genitales
que inadecúan frunces superficie
bajo la cúpula del pensamiento el aire se desliza cae
de gota en gota (Talens, J., 1973: 175)

Los juegos fonéticos y los juegos de palabras, como, por ejemplo, “vello bello”, “ojos genitales”, “cúpula”, son alusiones al cuerpo en el acto sexual que finaliza con la eyaculación “de gota en gota”. Como bien apunta Silvia Bermúdez (1993: 187), el deseo erótico va deslizándose en el espacio del poema —el cuerpo textual— desde la posición de arriba (“cielo”, “rostro”, “cúpula del pensamiento”) hacia la de abajo (“vello bello”, “ojos genitales”). De esta forma se realiza el cambio de perspectiva mencionado antes: desde el “cogito” hasta el “coito”, del pensamiento a la corporeidad, “deshaciendo la autoridad otorgada al modelo cartesiano que enfatiza la primacía de la «mente» sobre el «cuerpo»” (ibíd.: 187).

El sujeto lírico, situado en este espacio corporal, desea encontrar “la luz que invoca” (Talens, J., 1973: 175) los fundamentos del texto, “sus columnas” (ibíd.: 175), lo cual alude, asimismo, a la *lux naturae* propuesta por Descartes. Sin embargo, esta “«luz natural» de la razón ha quedado oscurecida por el «incienso humo», y las ideas ni son claras ni pueden distinguirse como preconiza el postulado de Descartes” (Bermúdez, S., 1993: 186). De hecho, el razonamiento viene distorsionado en esta parte del poema, el flujo de ideas acumuladas en los versos destruye el orden lógico del discurso, lo cual induce a su incompreensión; como si el “yo” lírico no aprehendiera su existencia, se hubiera perdido entre los impulsos del deseo y de la experimentación con el cuerpo textual. La unidad lógica del poema y, por lo tanto, la del sujeto, se disuelven en el “coito” en vez de desenvolverse en el “cogito”. Solamente los tres últimos versos de esta parte parecen ser más coherentes: “así/ destruyo lo que amo (este cuerpo inestable)/ esta metáfora de espacio

En el pasaje citado, además, la voz poética, al mirar el espacio-cuerpo de la primera parte, nos hace volver a lo dicho en los textos precedentes. El poema es visto como lugar de la representación de las imágenes captadas por la memoria ("desmenuzado el ojo"; Talens, J., 1973: 176), construido por los signos del lenguaje que pronunciados producen "la música/ de un cuerpo que supone su conformidad/ con los sonidos" (ibíd.: 176), sonidos que, a su vez, convierten el cuerpo textual en silencio ("la mudez"), por lo cual el "yo" desaparece y se diluye. De este modo, el discurso se descentraliza, se cuestiona su unidad y coherencia, hecho que provoca, igualmente, la negación de un solo significado de la obra. Esto, por consiguiente, conduce a múltiples maneras de leerlo y, por ende, a la engendración de nuevos sentidos —durante el coito— producidos por el receptor.

"Coito, ergo sum" está situado entre dos poemas que llevan el mismo título, pero con diferentes números romanos: "Significación de la máscara (I)" y "Significación de la máscara (II)", respectivamente. El contenido del primer texto, escrito en francés, anticipa la temática de los versos analizados por nosotros arriba, mientras que el que sigue "Coito, ergo sum" parece resumir lo dicho en los dos anteriores y, asimismo, anunciar la esencia de los poemas que constituyen "Material inventariable".

Así pues, en "Significación de la máscara (I)" se presenta el principio del proceso de producción del nuevo sentido: "*la mort où tout repose c'est le but le zéro/ le recommencement double corps où je flotte/ la cripte ô le silence la surprise on découvre*" (Talens, J., 1973: 173). Con estas palabras, según nosotros, se reescribe la propuesta teórica talensiana expuesta en "El espacio del poema": con la muerte de un significado del poema renace uno nuevo, tras la lectura nueva. Es el principio del camino que emprende el lector-peregrino, quien (re)comienza la creación del siguiente cuerpo-texto en el que, como colegimos de la cita, descubre la muerte del sujeto o/y el silencio que lo forma. Además, el último verso, "*le souffle moi qui te chante mélange obscur*" (ibíd.: 173), por un lado, constituye la afirmación de la apropiación de las palabras pronunciadas en el poema por parte del sujeto, y, por otro, alude al motivo de la música que suena en los oídos del lector cuando la voz poética articula su discurso. Lo que es más, la canción-poema que enuncia el sujeto es una mezcla oscura, opaca y, por tanto, a veces, indescifrable. De esta manera, el poema inicial de "Las inscripciones" introduce la temática del texto que lo sigue.

En cambio, "Significación de la máscara (II)" parece resumir lo dicho en "Coito, ergo sum", de una forma más coherente. Así, en el poema se presenta la opacidad del lenguaje poético ("el signo asume lo que nombra ceremonia lo oscuro", ibíd.: 177) que crea el silencio que, a su vez, instaura al sujeto lírico ("pronunciándome/ arena o su silencio este signo que soy";

ibíd.: 177) quien, a su vez, se ve ausente, está fuera de sí mismo y cuya existencia se diluye entre los versos:

[...] vivo

no la palabra móvil

consciencia de una ausencia donde el cuerpo vacante se articula

sin responder consciencia que una presencia borra en los espejos
(ibíd.: 177)

La voz poética se borra en su silencio, se descentraliza su discurso y, por consiguiente, se suprime su autoría. Además, “Significación de la máscara (II)”, como hemos mencionado, anticipa los textos que constituyen “Material inventariable”, sin embargo, el desciframiento de sus últimos versos es posible solamente después de la lectura previa de los poemas que los siguen¹⁴.

Los textos posteriores parecen constituir un solo cuerpo-poema, ya que llevan un título general, “Material inventariable”, y luego, bajo él, se dividen en diferentes partes separadas por números romanos, letras minúsculas del alfabeto o números en sistema decimal. Tras el rótulo del “poema” viene un epígrafe de Jim Morrison, hecho que constituye otra (al lado de la cita de Jethro Tull) evidente inclusión de la cultura popular en la obra, que dice: “*All games contain the idea of death*” (ibíd.: 178). Debajo de la cita se enumera a cinco poetas norteamericanos: Ezra Pound, Wallace Stevens, E.E. Cummings, Williams Carlos Williams y Charles Olson. Las palabras de Morrison parecen referirse explícitamente al juego que realiza Jenaro Talens al adaptar poemas de los autores mencionados y transformarlos mediante la traducción. Según José Manuel Trabado Casado (2007: 46–47), todos los textos de “Material inventariable”

[...] se aglutinan en una sección que pretende conseguir un determinado tipo de coherencia. No se trata ya de una coherencia de índole emocional sino que responde más a un talante intelectual. De esta manera Talens yuxtapone una serie de textos que podrían ser considerados como traducciones dada la cercanía del texto resultante con el texto original. [...] Los distintos textos reescritos en castellano son asumidos por el propio autor junto con su propia producción poética. En cierta manera asume la enunciación lírica de palabras escritas por otros. Su intención es la de diluir

¹⁴ Nosotros, sin embargo, no nos dedicaremos a un análisis minucioso de los poemas que constituyen “Material inventariable”, ya que este análisis requeriría, en nuestra opinión, una comparación con las obras originales de Ezra Pound, Wallace Stevens, E.E. Cummings, Williams Carlos Williams y Charles Olson; tarea que excede el objetivo propuesto en el presente estudio.

esta pertenencia texto-autor para traer a colación una serie de textos que podrían perfectamente incardinarse con su propia poética.

Así pues, Jenaro Talens subvierte el significado previo de los textos originales de los autores norteamericanos y, al reescribirlos, por un lado, crea significados nuevos que provocan la producción de nuevos sentidos, y, por otro, pone en duda la autoría de los poemas difuminando "la barrera entre lo propio y lo ajeno" (ibíd.: 47). Además, según nosotros, esta forma de recontextualización manifiesta la deconstrucción indicada en el epígrafe de Mallarmé.

Ahora bien, todo lo dicho hasta ahora nos arroja más luz sobre los versos finales del poema "Significación de la máscara (II)" que, como hemos sugerido previamente, anticipa a "Material inventariable". En el texto leemos:

la escena de un teatro donde los mitos velan es su espacio
verificando el hueco de una muerte surjo
de un sol que alumbra significaciones
[...]
metáforas antiguas reino del sentido
(alguien disfraza el gesto del disfraz
el roce de esta piel deviniendo poema) (Talens, J., 1973: 177).

Teniendo en cuenta que entre los poetas norteamericanos enumerados al principio de "Material inventariable" encontramos a Wallace Stevens (1987: 47), quien dijo que "[a]uthors are actors, books are theatres", parece lícito constatar que el primer verso del texto citado aclara qué es el poema (y/o la poesía): escenario de un teatro. Teatro de escritura, entonces, en el que prosiguen los viejos "mitos", los textos ya escritos. Esto nos lleva a la conclusión de que cada poema nuevo es únicamente eco de "metáforas antiguas", de otras escrituras, como si la intertextualidad fuera el fundamento de toda literatura. En ese contexto es fácilmente comprensible que el sujeto lírico diga que surge del "hueco de una muerte" (Talens, J., 1973: 177), que se encuentra entre el significado de una obra y el de otra. Así, los textos de Jenaro Talens van entrelazados por

[...] la voz del yo lírico [...] que desvela la apropiación de sus referentes, de fragmentos de otras escrituras, de ecos más o menos difusos de otras ideas... como una forma de expresarse a través de la asunción de la alteridad de todo discurso; discurso que nace de un yo pero se construye punto a punto desde/con/sobre los otros (Fernández Serrato, J.C., 2007a: 150).

Este “yo” es, además, el que “disfrazo el gesto del disfraz” (Talens, J., 1973: 177), es decir, crea nuevas máscaras —lenguaje superficial y falso— para que cubran el cuerpo-texto: “piel deviniendo poema” (ibíd.: 177).

“Ars poética”, el primer texto que aparece después de “Material inventariable”, es, en nuestra opinión, uno de los poemas más importantes de Jenaro Talens; no es casual que el mismo autor lo sitúe en la posición central de “Arte facto”, ya que son nueve los textos que lo preceden (si consideramos, como hemos propuesto, todas las partes de “Material inventariable” como un solo poema) y nueve los que lo siguen. El título, “Ars poética”, anuncia el carácter metaliterario del texto que nos empuja a un forzoso ejercicio teórico, dado que en este poema encontramos la mayoría de los “postulados estéticos” del poeta gaditano. Según Juan Carlos Fernández Serrato (2002: 59), en estos versos Jenaro Talens “nos está mostrando [su] «taller» poético en funcionamiento”.

En el comienzo de “Ars poética” leemos: “*¿Chercher humblement à faire plaisir?*” (Talens, J., 1973: 207). Como hemos mencionado ya, en la creación talensiana el uso de cursiva o designa incorporación de una cita o un diálogo. En este caso, como apunta Juan Carlos Fernández Serrato (2002: 60), se trata de una “frase, sin los signos de interrogación, que son un añadido de Talens, [...] de Debussy, que definía en esos términos la intencionalidad de su música”. Así, ya las palabras iniciales del poema indican dos elementos típicos de la poesía talensiana. El primero es la intertextualidad, que en este caso implica una adaptación y modificación (aunque sea únicamente a través de los signos de puntuación), requiriendo un esfuerzo intelectual aumentado por parte del lector. El segundo elemento es la idea de placer que produce cada obra de arte tras su recepción, lo cual, asimismo, sugiere el motivo del deseo. En los siguientes versos de “Ars poética” leemos:

Los cuerpos que transmigro incoloran mi piel.
Es el estrago de una primavera
que yo decido primavera.
Y silenciosamente,
cómplice en el lugar del agujero,
muere el fantasma de Platón (Talens, J., 1973: 207)

La diferencia principal, que se nota ya a primera vista, entre este poema y los que lo preceden es la puntuación que, obviamente, influye en una mejor comprensión del texto. Lo que cabe subrayar también es la multitud de asuntos que aparecen en “Ars poética”, ya que casi cada verso representa una cuestión o motivo recurrente en la creación talensiana. Así, en el principio, el “yo” lírico desvela su migración de un cuerpo textual a otro, lo cual coincide con la tesis de que el poema es “el lugar por el que

pasan los otros, todos esos trazos de vidas y palabras que van sugiriendo en el proceso de reinención del mundo que es toda escritura" (Fernández Serrato, J.C., 2002: 83). De esta forma volvemos al motivo del teatro de la escritura, inscrito en "Significación de la máscara (II)". Posteriormente, el "yo" lírico evidencia que es él el sujeto creador del poema. Sin embargo, esta declaración viene modificada en las siguientes líneas, ya que la voz poética se describe como "cómplice"; es uno de los "escritores", co-creador, al lado del autor mismo y del lector. Otro asunto que se menciona en el texto es el espacio del poema que constituye "el lugar del agujero" (Talens, J., 1973: 207), el "hueco/ un simulacro de identidad" (ibíd.: 163), como hemos leído en "Mutismo de dentro, palabra de afuera", al ser el cuerpo del sujeto —del lenguaje y del poema—, "cuerpo vacante" (ibíd.: 177). En el fragmento citado se presenta también el anti-platonismo: "muere el fantasma de Platón" (ibíd.: 177), que alude a la negación de la idea del orden y de la armonía, tanto explícitamente, como implícitamente: véase la acumulación de los "residuos", fragmentos diferentes que conforman el poema. Como pone de relieve Juan Carlos Fernández Serrato (2002: 59—60), con este acopio de cuestiones

[n]o parece que Talens pretendiera exponer ordenadamente en el poema un conjunto de principios estéticos, sino mostrar, en la evidencia material que transmite la propia organización lingüística del texto, una concepción acumulativa de la poética, fruto de actuaciones líricas reales que sumadas conforman una historia.

El poema es la "historia" del sujeto lírico que instaura allí su punto de vista, organiza lo representado en el espacio poético: "[m]is ojos instrumentan/ una mirada umblical" (Talens, J., 1973: 207). Lo que describe el "yo" es su propia percepción del mundo ("El aire de la noche/ genera aullidos, sueños del deseo/ disolviéndose en torno a algunos pájaros"; ibíd.: 207) que al ser pronunciada resuena como "[u]na música/ que traspasa las grietas, su mensaje" (ibíd.: 207). Además, como desvela la voz lírica, lo articulado en el poema "constituye/ la imagen aparente del objeto" (ibíd.: 207), es pues una máscara superficial, un esbozo falsificado de la realidad. Sin embargo, el sujeto lírico parece ser consciente del mecanismo de la creación del poema y de la participación del lector en él, ya que en el siguiente pasaje menciona el deseo que provoca la recepción de sus palabras: "[m]ás allá/ de su barbarie y su abstracción el labio magnifica/ mi volumen" (ibíd.: 207).

Los versos finales de "Ars poética" parecen reescribir tanto las ideas principales de "Significación de la máscara (II)", como de "Material inventariable":

¿Quién es ese "hombre que no existe"? ¿A quién se refiere ese "su" del primer verso? Los versos son ambiguos. ¿Será el "yo" únicamente el mensajero del recado de un "él"? O ¿es que se realiza delante de nosotros el desdoblamiento del sujeto en "yo" y "él" que es "yo"? En opinión de René Jara (1989: 45), la cual la compartimos también nosotros, "la persona poética crea un hablante que le substituye para referirse, en tercera persona, al personaje que antes ha ocupado su lugar [...]. Se produce una eclipsis del sujeto que desconoce su situación enunciativa". Este "él" del poema es capaz únicamente de "paladear" la realidad en cuya representación, hecha con el "lenguaje vulgar", la voz del "yo" percibe lo ficticio y lo "descolorido". Así, el "yo" que transmite el mensaje, al pasar por el reino de las palabras, se convierte en el sujeto del enunciado, porque, como indica Túa Blesa (2007: 118–119),

[...] quien habla toma posesión del lenguaje tanto cuanto el lenguaje posee a su vez a aquel que habla y también [...] la distancia que se abre entre las palabras y aquello que nombran, los afectos, las cosas, etc., no es una pura exterioridad, sino que simétricamente se abre paso también [a — E.Ś.] un hueco insalvable entre quien habla y su discurso.

De hecho, según todos los indicios, el espacio del poema se convierte en un "hueco", un "no-lugar" en el que el sujeto lírico se diluye. Lo que es más, este "yo" de "Uccello" es consciente de su disolución detrás de "la máscara" que cubre el cuerpo del texto: "me esfumo tras la piel/ de inasibles objetos (el discurso del ocio)" (Talens, J., 1973: 211). Sin embargo, con su voluntad "lucha por alojar en un espacio, en la superficie de las palabras dichas, el impulso de una conciencia que vive en un mundo con otras reglas, que se siente en el mundo de los fenómenos [...] sobre las telas que pintaba Uccello o sobre los versos que escribe Talens" (Fernández Serrato, J.C., 2002: 83–84).

En el pasaje final de la primera parte del poema, el "yo" lírico percibe su existencia fantástica o, mejor dicho, fantasmagórica, que está formada de fragmentos dispersos de la realidad representada, siendo estos las esquilas: efecto de la deconstrucción del cuerpo textual:

Puro fantasma cuyo perfil dibuja una perdida identidad.
Camino (son palabras) adecuado el origen
a la violencia que me distribuye
sobre el cuerpo astillado de la destrucción.
Es como si los bordes se resquebrajaran (Talens, J., 1973: 212).

En la segunda parte de "Uccello", la voz poética se limita únicamente a esperar la muerte y contemplar el testimonio de su propia vida inscrita en

el lenguaje poético y formada por él: “aguardo el fin. Siluetas de animales,/ bultos sin vida y sin color. Mi historia” (ibíd.: 212). Finalmente se queda solamente el cuerpo del texto del poema, “un espacio como tumba” (Jara, R., 1989: 46), que se convierte —un excelente cambio de perspectiva— en observador de la cara senil de su autor (tanto sujeto como escritor):

Palpo esta piel rugosa donde soy,
(sus bordes constituyen mi significación).
Está en desorden mi taller y mis cuadros observan el rostro
impenetrable de un anciano (Talens, J., 1973: 212).

De esta forma estos versos, como apunta Carlos Jiménez Arribas (2007: 203), estos versos con los que termina la subsección de “Las inscripciones”, “resumen la alteridad autor-obra y vienen a arrojar luz sobre el título de todo el libro y lo precario del oficio”. Confirman que el “Arte facto” es una máquina que, además de ser arte poético, es también obra pictórica que representa una realidad ficticia, una historia fantasmagórica en proceso de su deconstrucción.

4.3.4. “La teoría”: recapitulación poética

El rótulo de la tercera y última parte de “Arte facto”, “La teoría”, sugiere explícitamente la temática metaliteraria, como si su autor intentara encontrar e insertar en ella las pautas principales de su estética poética. No sin razón esta subsección de *Taller* empieza con un epígrafe de Isidore Ducasse que dice: “*le phénomène passe, je cherche les lois*”¹⁵ (Talens, J., 1973: 213). El primer poema incluido en “La teoría” introduce este motivo de búsqueda de “las leyes” a las que está sometida la poesía. De hecho, la voz lírica de “Fuga y maduración de los iconos” nos presenta la figura del escritor “ante la mesa./ En una buhardilla donde un olor a gato” (ibíd.: 215). Así, colegimos que dicha búsqueda de las normas vigentes en poesía se realiza mediante la escritura, es decir, a través de la fijación de las imágenes captadas por la mirada: “[s]ólo el hombre y la mesa. El entorno vacío./ Los ojos que recorren con ligereza un muro./ Que ahora se describe sobre la mesa y el papel en blanco” (ibíd.: 215).

¹⁵ Igualmente que en los casos anteriores, Jenaro Talens introduce un cambio en la cita del poeta francés y sustituye el punto del verso original por una coma.

El título del poema siguiente, "Tesis contradictorias (I)", es igual al del cuarto texto incluido en "La teoría", pero con número sucesivo. Es el mismo recurso que ya hemos observado en la subsección de "Las inscripciones", donde aparece "Significación de la máscara" en dos versiones y con dígitos sucesivos. Sin embargo, lo que diferencia los dos textos de "La teoría" no es la lengua, en la cual se los escribe, como ocurre en el caso anterior, sino la forma: el primero está escrito en verso y el segundo, en prosa. Así, después de la lectura de la parte central de *Taller*, casi entera redactada en verso, volvemos de nuevo al espacio en prosa que le otorga la estructura circular a "Arte facto". Según Carlos Jiménez Arribas (2007: 203), hay una distinción más entre los dos poemas: el segundo "pone en escena una dicción en tercera persona, más distanciada", frente al primero escrito en primera persona. Sin embargo, nosotros no estamos de acuerdo con el investigador. En nuestra opinión, "Tesis contradictorias (I)" tiene el mismo carácter "teórico" que "su hermano gemelo" escrito en prosa. Es verdad que en el primero aparece la primera persona del singular, un "yo" explícito, no obstante, esta forma se usa solamente en un verso, además, escrito entre paréntesis, lo cual no transforma el texto en un discurso personal, sino que parece más bien una intercalación para explicar mejor lo dicho de manera impersonal y a modo de una "dicción".

Ahora bien, "Tesis contradictorias (I)" indaga acerca del proceso de escritura poética, lo cual marca el siguiente paso de la búsqueda de "las leyes" mencionada en el epígrafe inicial. "[E]l poeta desgrana en versos la contradicción teórica de la mirada y su objeto, la imposibilidad de aprehender lo real bien sea con trazos o palabras" (ibíd.: 203), actitud que se manifiesta ya en las primeras líneas del poema:

Superar la barrera de las limitaciones,
la sistemática deformación
del ojo y sus verdades, un infierno sin luz.
Lo simultáneo adviene como conocimiento
(es una forma de la percepción)
pero subsiste y es
(nos alcanza y rehace, quiero decir) tan sólo
bajo tristes especies de sucesividad (Talens, J., 1973: 217).

Las barreras que le impone el lenguaje al texto lírico hacen que este represente únicamente unas imágenes opacas y distorsionadas. Lo que es más, como deducimos, el poema se convierte en el espacio donde se muestra solamente la percepción propia de la voz que la articula. Además, en estos versos se inscribe nuestra identidad como sujetos poéticos; somos, por lo tanto, también el lenguaje que nos construye. "[E]s nuestra consciencia de ser «Yo» (lenguaje) la que rearticula la fragmentariedad de lo real (vivencia

del deseo) remitiéndola a una supuesta unidad" (Díaz, S., 2006: 122). La sucesión de palabras, de fragmentos que conforman esta representación crea

una fórmula ambigua,
la inconexión, el verbo y los indicios:
supuesta metamorfosis
de una similitud entre contrarios (Talens, J., 1973: 217).

De esta forma, el texto poético se convierte en un lugar lleno de contradicciones. La única posibilidad de que exista es siendo un cuerpo troceado e incoherente, un "negativo inaprehensible de las palabras, [...] pura ausencia" (Jiménez Arribas, C., 2007: 203). Y esta es la conclusión final de este poema, una conclusión contradictoria, como lo desvela el título: los versos subsisten en el espacio solamente como un "cosmos caótico", un embrollo de los fragmentos del mundo, de "los residuos" de sus imágenes, no obstante, únicamente este desorden y caos "resume[n] la sola perfección" (Talens, J., 1973: 217).

"Tesis contradictorias (II)" parece reescribir en prosa la misma idea, es decir, la imposibilidad de aprehender la realidad fragmentaria con el lenguaje: "[d]ifícil transcribir lo que esta fría noche significa" (ibíd.: 219). El texto, contrariamente a lo que acabamos de ver en el poema anterior, nos sitúa en un espacio más descriptivo: observamos un cielo otoñal con nubes, unos cedros y luego la luna durante la noche. Se realiza, de esta forma, la representación del mundo mediante la mirada: "[e]l vasto aprendizaje de esta continua percepción" (ibíd.: 219). La búsqueda de propuestas teóricas —el aprendizaje— se cumple en el proceso de escribir, es decir, de recordar y transmitir, a través del lenguaje poético, las imágenes fijadas en la memoria. En el poema se presenta al sujeto lírico, el mensajero de las palabras, en tercera persona del singular; el "yo" del enunciado se pone a sí mismo en perspectiva, viéndose a sí mismo como "otro", lo cual pone de relieve el carácter teórico del discurso.

Y piensa que su voz nada refleja, sólo añade sonido a un silencio de siglos que, como él, los cedros y las nubes, la noche que se esboza en este frío otoño, precede a las palabras que en vano buscan su formulación en la tranquilidad de un parque solitario (ibíd.: 219).

Este pasaje final añade otros puntos más a "La teoría", cuestiones ya indicadas por nosotros en los textos de "Arte facto". Por un lado, cada obra literaria nueva es el "eco" de los viejos "mitos", de las palabras escritas anteriormente en la historia de literatura, que agrega una repetición más del sonido al general "silencio de siglos", es decir, a toda la creación poética (lo hemos visto, por ejemplo, en "Significación de la máscara (II)":

el teatro de escritura). Por otro lado, se pone de relieve otra vez la soledad que le acompaña al autor de la obra a la hora de crearla. Otra cuestión es "el parque solitario" en el que se alza el texto, ese "no-lugar" desde el que este se pronuncia, el espacio intermedio producido a la hora de la elaboración del poema; en la última pieza de esta subsección de *Taller*, titulada "Esfinge", se revela como un largo camino de indagación, búsqueda de las respuestas a las preguntas, de la verdad del poema y, sobre todo, del sentido que hemos (re)producido, tanto en "La teoría" como en todos los poemarios incluidos en *El vuelo excede el ala*. Y, finalmente, de las últimas líneas de "Tesis contradictorias (II)" deducimos que todo pensamiento, la percepción del mundo, lo que revela el discurso poético, existen siempre antes del lenguaje; el cuerpo siempre es anterior a todo acto del lenguaje, lo excede, así mismo como *el vuelo excede el ala...*

Conclusiones

“Son palabras que alguien llamó el silencio de la sabiduría, simples gestos de nadie. ¿Qué quisieron decir?”

(“Cómo dónde por qué”; Talens, J., 2002: 223)

En el presente estudio hemos intentado demostrar cómo Jenaro Talens desarrolla su *modus operandi* poético y, luego, cómo lo pone en práctica. Para ello hemos elegido *El vuelo excede el ala*, libro de poemas publicado en 1973, porque, por un lado, es la obra que incluye los primeros poemas de este autor, en los que este logró afianzar su propio mundo poético, y, por otro, porque empieza con el prólogo, “El espacio del poema”, que, en nuestra opinión, constituye un texto teórico capital en el que se resumen las principales propuestas estéticas talensianas. Nuestro objetivo principal ha sido, además de presentar y sistematizar la poesía temprana de Jenaro Talens, responder a la pregunta, planteada en la introducción a la presente investigación, si es justa la postura de los críticos literarios quienes han clasificado al gaditano como metapoeta. Para contestar a dicha interrogación y, por consiguiente, llegar a la conclusión final, primero, nos vemos obligados a resumir algunas cuestiones aludidas en los capítulos anteriores, que ilustrarán claramente el hilo de nuestro pensamiento. Antes de nada, sin embargo, a modo de complemento y tomando en consideración la opinión del mismo poeta de “que teoría y práctica van de la mano” (en Calles, J.M., 2007: 143), para plantear la resolución de nuestra investigación nos apoyaremos, sobre todo, en los tres principales trabajos teóricos del propio Jenaro Talens: “(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión” (1981), “Lenguaje literario y producción de sentido” (1985) y *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel* (recopilación de sus ensayos publicada en el año 2000).

En el capítulo 1.3.6. del presente estudio hemos expuesto cuáles son las particularidades esenciales de la metaliteratura y, especialmente, de la metapoética. Habría que corroborar, entonces, si en la creación poética de Jenaro Talens ellas están presentes.

La primera de estas características es **la tensión entre el lenguaje poético y el teórico**. Este fenómeno, obviamente, lo observamos en toda la obra

talensiana, tanto en los títulos, como en los textos líricos mismos (“El espacio del poema”, “Ars poética”, “La mirada del poeta”, “Sima verbal o conjetura”, etc.). Otra particularidad de la metaliteratura, que también está relacionada con el lenguaje, es **su carácter gnoseológico**, que se debe, por un lado, a que los metapoemas representan la realidad misma, y, por otro lado, a que son autorreferenciales, es decir, se reflexiona en ellos sobre la poesía. En nuestra opinión, toda creación poética, también la de Jenaro Talens, se propone presentar el punto de vista personal del autor hacia el mundo, el cual, de esta manera, se convierte en el objeto observado cuyo conocimiento se nos proporciona en el poema: “[q]ue el espacio textual es un reflejo del mundo es algo fuera de toda duda” (Talens, J. *et al.*, 1985: 547). Asimismo en la obra talensiana es evidente la temática autorreferencial, referencias, directas e indirectas, a los factores de la comunicación literaria: el lenguaje, el emisor de la obra, su receptor, etc.

La siguiente característica de la metapoesía es **el tópico de “la cortedad del decir”**, convicción de la incapacidad del lenguaje poético de aprehender el mundo, que se une estrechamente con otra particularidad del metadiscurso: **el lenguaje literario en cuanto tema recurrente**. Esto, como hemos visto, induce una paradoja, ya que al hablar de la inefabilidad de la palabra poética que se convierte en el protagonista principal del texto, el autor usa precisamente dicha palabra. De lo expuesto páginas atrás sabemos que ambos elementos mencionados podemos observarlos en la creación literaria de Jenaro Talens. Ya en “El espacio del poema” se aclaran la función y la índole de la palabra poética. Por un lado, esta es reveladora de la realidad —“masa informe” y fragmentada—, la cual intenta ordenar en un discurso coherente. Por otro lado, se subraya la opacidad del lenguaje que es únicamente una superficie, una máscara, un disfraz, que convierte al poema en una representación ficticia e irreal del mundo: “[u]n poema, sin embargo, no es verdadero ni falso, o es ambas cosas a la vez. Verdadero en tanto entidad simbólica que funciona como síntoma de lo real. Falso en cuanto que no es lo real” (ibíd.: 526).

De ello surge otra peculiaridad de la metapoesía: **la distinción entre lo vivido y lo representado en la obra**, lo que, a su vez, se considera como el único espacio posible para el conocimiento de la realidad. La poesía talensiana cumple indudablemente también ese requisito, ya que para Talens esta diferenciación es una cuestión clave y fundamento para la negación de la idea de *mimesis*:

[...] resulta hoy evidente que el término *imitación*, al presuponer una exterioridad a la que tender, dejaría fuera toda aquella parte de las producciones llamadas literarias que no imitan nada exterior, que sólo en tanto remiten a sí mismas pueden *producir* esa exterioridad a la que se articula-

rían como *síntoma*. La poesía lírica, por ejemplo, no asume tan fácilmente como la epopeya o el teatro su carácter imitativo, por cuanto no lo hace con respecto a lo que éste implica: la representatividad (ibíd.: 526).

En el mismo texto teórico, Jenaro Talens añade que el poema, siendo constructo de un lenguaje incapaz de aprehender el mundo, es otra forma distinta de la realidad, que, en uno de sus trabajos posteriores, llamará la *realidad como conocimiento* (Talens, J., 2000: 179).

El lenguaje literario no es [...] ni una proyección de lo real, ni su descripción ni tampoco su comentario (tampoco, claro está, su repetición). Es otra forma simbólica de lo real, mediante la cual nos es posible extraer de la fugacidad temporal algo del mundo en que nos encontramos [...]. Lo que la retórica tradicional denominaba, bastante inadecuadamente, *imitatio* o *mimesis*, no es más que una categoría artística resultante de un específico orden de valores (Talens, J. *et al.*, 1985: 547).

Tanto en “El espacio del poema”, como en su obra puramente poética, Jenaro Talens insiste en que el poema da la posibilidad de “extraer de la fugacidad temporal algo del mundo” (ibíd.: 547). No obstante, no hay que olvidar que la obra poética refleja únicamente imágenes fragmentarias, lo que el ojo, incapaz de ver toda la realidad a la vez, percibe en un momento dado. De hecho, lo que describe un texto poético son instantes, recuerdos fijados por la memoria, representación de una mirada.

La siguiente característica de la metapoesía es **el culturalismo**. A lo largo de todo nuestro análisis hemos subrayado la importancia de la intertextualidad en la obra talensiana: véanse los epígrafes y las citas intercaladas en los poemas, *Taller* y, especialmente, “Material inventariable”.

Al señalar motivos recurrentes en la creación de los metapoetas, los estudiosos¹ enumeran, entre otros: **el espejo, jardín, rosa, máscara, memoria o monólogo dramático**, etc. (Pérez Parejo, R., 2002: 336). Todos ellos, excepto el motivo de la rosa, presentada como símbolo de la belleza poética, los encontramos en los poemas analizados de Jenaro Talens.

La última característica de la metapoesía pero, evidentemente, la más importante la constituyen **las interrelaciones entre los tres vértices del triángulo autor-texto-receptor** “que se traducen en un conjunto de convenciones y expectativas que, ante un texto dado, garantizan su recepción como literatura” (Sánchez Torre, L., 1993: 86). De entre todas las expectativas de un metapoema la principal es la *expectativa meta*, que le permite

¹ Véanse, por ejemplo, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX* (1993), de Leopoldo Sánchez Torre, o *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación de los 50 a los novísimos)* (2002), de Ramón Pérez Parejo.

al lector percibir la obra como una problematización acerca de la poesía misma y que, por tanto, convierte el texto en una interrogación. Teniendo en cuenta todo lo expuesto en nuestro análisis de la creación lírica de Jenaro Talens, podemos constatar, sin lugar a dudas, que tal expectativa la encontramos en sus poemas. En muchas ocasiones se nota la intención del autor de poner de relieve la función de cada uno de los tres factores de la comunicación literaria mencionados, lo que ocurre especialmente en *Taller* (el lector-peregrino durante el romeraje de la lectura, el autor-araña trabando su red laberíntica de poesía, el texto-mar dotado de voluntad).

Según todos los indicios, es lícito constatar que Jenaro Talens es metapoeta. Sin embargo, como sabemos, el autor se ha negado a aceptar tal clasificación (Company, J.M., 1986: 36), justificando su postura con tres argumentos: la índole de la tendencia poética que se desarrolla en este período en España, una concepción distinta de la metapoesía frente a la de los críticos y, finalmente, la propia propuesta estética.

En primer lugar, debemos mencionar la llamada “coartada metapoética”, término acuñado por el propio Jenaro Talens (2000: 300). Según él, las nociones de marginalidad, metapoesía y culturalismo, utilizadas por los críticos literarios para abordar la creación poética de la promoción de los 70², son paradójicas y engañosas “no por lo que *dice[n]* sino por lo que *calla[n]* de su supuesto objeto” (ibíd.: 300). Susana Díaz (en Talens, J., 2002a: 24), que parece compartir el punto de vista talensiano, desarrolla y argumenta esa idea al indicar que “la etiqueta de «metapoesía» [servía a los críticos — E.Ś.] para neutralizar, dentro de un periodo histórico muy concreto como fue el de la transición política española, valiosos dispositivos de cambio, propuestas de ruptura”. Es que, como acentúa Leopoldo Sánchez Torre (1993: 12),

[e]l fenómeno metaliterario, lejos de ser testimonio de un callejón sin salida para la literatura o de una moda pasajera, es una vía abierta para la renovación literaria. En efecto no estamos, como algunos han sugerido, ante un síntoma de la muerte del arte ni ante un entrenamiento para experimentalistas diletantes; estamos ante un grupo de textos que han supuesto un camino para la transformación de convenciones y hábitos de lectura, que han abierto nuevos horizontes para la serie literaria.

Otra cuestión es que la metapoesía como tendencia estética no era en los años 70 nada nueva en el panorama poético español, ya que asimismo estaba presente en la creación de los poetas de la Generación de los 50.

² Llamarlos “novísimos”, en opinión de Talens (2000: 301), es darles “marbete explicador” y, a la vez, reducir los textos publicados en este período solamente a un número seleccionado.

Llegados a este punto, cabe poner énfasis en que Jenaro Talens no solo está en contra de los intentos de encasillar su creación como metapoética sino que da un paso más y niega la existencia de la metapoésia como tal. Como explica, esta noción proviene

[...] de una utilización metafórica de un término tomado de la lingüística: metalenguaje, entendiendo como tal un sistema semiótico cerrado, autónomo y articulado, es decir, un lenguaje cuya particularidad reside en el hecho de tener otro lenguaje como universo referencial. La metapoésia sería, en ese sentido, un lenguaje que tiene como universo de referencia el lenguaje poético. [...] la metapoésia, así definida, no se confunde con la función metapoética (metaliteraria) de un determinado mensaje. No se define como función ni como mensaje, sino como tal metapoésia, es decir, como lenguaje (Talens, J., 1981: 16).

Jenaro Talens pone al descubierto todas las paradojas a las que lleva la mencionada confusión terminológica. Así, el lenguaje poético no puede articular lo dicho en un texto lírico porque o sería redundante, o tendería a estructurar algo ya organizado, dado que, como hemos visto, el poema intenta disponer en un discurso coherente fragmentos de lo real, formando así la realidad representada (véase la diferencia entre lo real y lo representado). Por tanto, la relación entre el texto y la realidad es simbólica, se realiza “más que por medio del lenguaje, a través de las fisuras que lo recorren” (ibíd.: 17). En cuanto

[...] al binomio obra concreta/realidad-literatura es claro que puede ser tal que haga centro motor de su desarrollo al análisis de lo que la hace posible: es lo que llamaremos la función metaliteraria (metapoética, en este caso), sin por ello constituirse en lenguaje como tal. La metapoésia no existe, o bien no existe la poesía: ambas son una y la misma cosa (ibíd.: 17–18).

Concluyendo, y esta es la cuestión clave, lo único *meta* que puede existir, en opinión de Jenaro Talens, en la poesía es la función metaliteraria, entendida como una “reflexión crítica sobre el poder, en tanto inscrito en el lenguaje”³ (ibíd.: 18). Sin duda, este punto de vista se vincula estrechamente a la clasificación del lenguaje en el *lenguaje crítico*, el *analítico* y el *reflexivo*,

³ Según Jenaro Talens (1981: 13), “[t]odo lenguaje es siempre *lenguaje del poder*, por cuanto la posesión de los significados es una cuestión de posesión de los códigos que los cifran y descifran. Desde esta perspectiva, que ya era evidente para los sofistas [...], podemos entender la famosa escena de Alicia, cuando Humpty Dumpty afirma, contestando a la pregunta de la pequeña Alicia de si es posible que las palabras signifiquen lo que nosotros queramos, que la cuestión no es de semántica, sino de quién es el amo”.

de entre los cuales solamente el primero (el lenguaje crítico), tal y como lo concibe el poeta, tiene la capacidad de destapar las relaciones de poder ya mencionadas. Por consiguiente, el valor desenmascarador del lenguaje “no es un rasgo singular [de la metapoesía — E.Ś.], sino un valor añadido que le viene del hecho de ser poesía” (Sánchez Torre, L., 1993: 153).

Entender, por parte de los críticos, la metapoesía como “práctica que denote la técnica como contenido explícito del poema” (Talens, J., 2000: 305) implica otorgarle el valor primordial al argumento, al tema de la obra. Mientras que, según Jenaro Talens (ibíd.: 23—24), lo más importante para definir “en qué consiste una «obra»” no es el estudio de los significados, sino “el análisis de la operación de significar”, o sea, la indagación del proceso de producción de sentido.

Para Jenaro Talens, dicha producción de sentido de “los artefactos culturales” (ibíd: 12—13), es decir, de las obras literarias, se realiza mediante la lectura y es en ella en lo que se centra como teórico y poeta.

[E]l paso del *objeto estético* como espacio dado a *proceso de producción de sentido* (que es lo que conforma el fenómeno artístico) implica al receptor, que deja de ser un mero punto de llegada para pasar a ser uno de los elementos del proceso, tan importante como el emisor o el propio mensaje (Talens, J. *et al.*, 1985: 533).

Para que la lectura sea eficiente, el lector debe tener, ante todo, “conocimiento previo de una tradición cultural y de unos mecanismos inherentes al objeto” (ibíd.: 534), es decir, debe poseer un código correspondiente. Lo que es más, el proceso de producción de sentido “valora, no se limita a describir. Por ello, aunque los textos sean considerados como objetos cerrados [...], no están, sin embargo, «cerrados» desde la perspectiva del sentido” (Talens, J., 2000: 14).

Esperamos haber mostrado ya que la obra de Jenaro Talens, independientemente de que hablemos de su parte poética, teórica o de ambas a la vez, se caracteriza por una enorme coherencia temática. No obstante, como se puede suponer, algunas de las nociones que vislumbramos en la poesía talensiana temprana (dada la insistencia con la que esta las pasa y repasa) adquieren una definición exacta tan solo en sus trabajos de investigación. Un buen ejemplo lo constituye al respecto la noción de sentido, contrapuesta claramente por Jenaro Talens en su reflexión teórica a la de significado.

La distinción apuntada entre significado y sentido no se corresponde con la clásica oposición establecida por Frege, *Bedeutung/Sinn* que remite [...] a la correspondiente a la oposición valor semántico referencial/valor semántico lingüístico. Entendemos por *significado* la suma/articulación del valor semántico lingüístico (lo comunicado) y el valor semántico referencial

producido por ser el lenguaje un lenguaje en actuación y entrar en juego el papel del contexto explícito. Por *sentido* entendemos, siguiendo la definición de Garroni, el contexto implícito del contexto explícito, esto es, el producto de un proceso, individualizado, de apropiación/lectura de ese significado (Talens, J. *et al.*, 1985: 538).

Basándose en parte en la teoría de Jean-François Lyotard, en sus trabajos de investigación literaria el poeta establece asimismo una diferencia entre las nociones de *espacio textual* y de *texto*. Así, lo que le es dado al lector es el *espacio textual*, que “no es un texto, sino un lugar al que nosotros, pretendiendo reconstruir/descifrar la presencia del Otro, otorgamos sentido” (ibíd.: 543). En cambio, por *texto* debemos entender

[...] el resultado de un trabajo de lectura/transformación operado sobre el *espacio textual*; trabajo que tiene como objetivo hacerle no sólo ya significar algo inherente al propio espacio en tanto actualización del lenguaje [...] y en absoluto añadido a él, sino poseer sentido. Hablamos de un trabajo de lectura/transformación y no de desciframiento, punto este en que nos separamos [...] de Lyotard (ibíd.: 544).

Situado en este contexto, el proceso de producción de sentido, o sea, la lectura de una obra literaria, consistirá en transformar espacios textuales en diferentes textos que son producidos por ellos. El lector convierte el significado en el sentido, lo cual implica tomar en consideración

[...] no sólo el significado propio del espacio textual, sino todo aquello que —consciente o inconscientemente—, atravesándolo, lo constituye como sujeto [lector — E.Ś.]. [...] La transformación del *sistema* en *estructura* es, pues, una apropiación (individual o generalizada, pero no prevista por el código) del espacio textual, los diferentes sentidos de una obra o un acto concretos para distintos sujetos también concretos que los enfrentan (ibíd.: 544).

La lectura, por tanto, no se limita a la descodificación del significado, sino radica en el establecimiento de cierto diálogo entre el receptor y el espacio textual, en “hacerlo [dicho espacio — E.Ś.] hablar como resultado de nuestra interpelación” (Talens, J., 2000: 14). De esta manera es justificado decir que toda obra literaria “responde a las preguntas que se le hacen” (ibíd.: 15), tesis que contribuye a que la metaliteratura pierda una de sus características exclusivas (recordemos que desde el punto de vista tradicional, es el metapoema el único espacio de interrogación en el campo de la literatura).

Concluyendo: tal y como la concibe Jenaro Talens, la creación literaria es un interminable proceso de transformación, tanto de los significados como

de los sentidos producidos en él: “la apertura significativa en la realización concreta de la escritura” (Talens, J. *et al.*, 1985: 546), lo que explica simultáneamente el papel destacado de la tradición literaria —que en la poesía talensiana se manifiesta en forma de múltiples referencias intertextuales—, considerada “como un *continuum* de memoria que lleva impresa la huella de los sucesivos espacios textuales que actualizaron un mismo modelo-núcleo o un número no limitado de modelos que funcionaban como norma” (ibíd.: 547).

Desde esta perspectiva, el gran mérito de la poesía de Jenaro Talens o, mejor dicho, del proyecto literario talensiano (dados la coherencia temática y formal de todos los elementos que lo conforman y su carácter fuertemente intelectualizado), radica en que —a pesar de que el poeta concibe el acto poético como un constructo que “[n]o posee entidad fuera de su apropiación, no es sino una maquinaria con la que producir sentido” (Talens, J., 2000: 80)— su carácter poliédrico y variable “no sup[one] dispersión errática, sino en todo caso metamorfosis diversas para unas constantes” (Pozuelo Yvancos, J.M^a, 2009: 234). Como señala con mucha razón José María Pozuelo Yvancos (ibíd.: 234), en este caso “[l]o que proporciona a[l] poeta voz propia es la constancia que es capaz de mostrar a partir de las variaciones de su obra”.

Bibliografía

Corpus analizado

- TALENS, J. (1973). *El vuelo excede el ala*. Las Palmas de Gran Canaria: Inventarios Provisionales Editores, S.A.
- (1981). “(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión”, prólogo a *El centro inaccesible. (Poesía 1967—1980)*, A. Martínez Sarrión, pp. 7—37. Madrid: Hiperión.
 - COMPANY, J. M Y HERNÁNDEZ ESTEVE, V. (1985). “Lenguaje literario y producción de sentido”, en *Métodos de estudio de la obra literaria*, Á. Canellas et al., J.Mª. Díez Borque (ed.), pp.: 523—549. Madrid: Taurus.
 - (1999). “Algo que no es una poética”, en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, N° 37, pp. 75—76.
 - (2000). *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra.
 - (2002). *Cantos Rodados (Antología poética, 1960—2001)*, J.C. Fernández Serrato (ed.). Madrid: Cátedra.
 - (2002a). *Negociaciones para una poética dialógica*, S. Díaz (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva.

Referencias bibliográficas

- ÁNGELES, J.L. (1996). “Estrategias de tensión ideológica: dialéctica de los signos en las escrituras de Juan Goytisolo, Jorge Riechmann y Jenaro Talens”, en *Mundos de ficción. Actas del Congreso “Mundos de Ficción. VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica”*, J.M. Pozuelo Yvancos y F.V. Gómez (eds.), vol. I, pp. 217—225. Murcia: Universidad de Murcia.
- (2007) [1996]. “La poesía en marcha (hacia la desalienación). Algunas claves de lectura a la producción de Jenaro Talens”, en *Mi oficio es la extrañeza. Ensayos sobre la poesía de Jenaro Talens*, J.C. Fernández Serrato (ed.), pp. 19—42. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ASENSI, M. (2003). *Historia de la teoría de la literatura del siglo XX (el siglo XX hasta los años setenta)*, vol II. Valencia: Tirant lo Blanch.
- BARELLA, J. (1998). “De los Novísimos a la poesía de los 90”, en *Clarín*, N° 15, pp. 13—18.
- (2001). “Nueve Novísimos. Ubi Sunt?”, en *De sombras y de sueños. Homenaje a J.M. Castellet*, E.A. Salas Romo (ed.), pp. 96—104. Barcelona: Península.
- BARROSO, A. et al. (2000). *Introducción a la Literatura Española a través de los textos IV. El siglo XX desde la Generación del 27 a nuestros días*. Madrid: Ediciones Istmo.
- BENITO FERNÁNDEZ, J. (1999). *El Contorno Del Abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona: Tusquets Editores.

- BERMÚDEZ, S. (1993). "«Co(g)ito, ergo sum»: Jenaro Talens, René Descartes y la Postmodernidad", en *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 18, N° 1—2, pp. 183—192.
- BERNAL SUÁREZ, D. (2011). "Una mirada a la esquina: el paraíso del lenguaje", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N° 47, marzo-junio 2011, Revista Digital Cuatrimestral, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/esquina.html>>, consultado el 24 de mayo de 2013.
- BLESA, T. (2007). "En perspectiva. Una lectura de la poesía de Jenaro Talens", en *El techo es la intemperie. Poesía y poética en Jenaro Talens*, J.C. Fernández Serrato (ed.), pp. 115—128. Madrid: Visor Libros.
- CALLES, J.M. (2007). "Cantos rodados de Jenaro Talens, el taller y la musa de un corredor de fondo", en *Mi oficio es la extrañeza. Ensayos sobre la poesía de Jenaro Talens*, J.C. Fernández Serrato (ed.), pp. 139—147. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CASTELLET, J.M. (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral.
- CLEGHORN, A.J. (1997). "The Rhetorician's Touch": an Uncollected Wallace Stevens", Tesis doctoral, Simon Fraser University. Disponible en: <summit.sfu.ca/system/files/iritems1/7375/b18764812.pdf>, consultado el 3 de marzo de 2013.
- COLLAZO RAMOS, L. (2001). "Issidore Ducasse Conde de Lautréamont: la poética del mal como antecedente del simbolismo", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N° 18, julio-octubre 2001, Revista Digital Cuatrimestral, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/html>>, consultado el 4 de marzo de 2013.
- COMPANY, J.M. (1986). "(Re)incidencias y acotaciones, entrevista con Jenaro Talens", en *Jenaro Talens. Quervo poesía. Cuadernos de cultura*, número monográfico 8 (abril-mayo 1986), M. Más y J.L. Ramos (eds.), pp. 33—43.
- DEBICKI, A.P. (1997). *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gráficos Córdor.
- DE MAN, P. (1998). *La ideología estética*. Madrid: Cátedra.
- DÍAZ, S. (2006). *El desorden de lo visible. Introducción a la poética de Jenaro Talens*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, DRAE. (2012). Vigésima segunda edición. Disponible en: <<http://www.rae.es/rae.html>>.
- DÍEZ RODRÍGUEZ, M. y PAZ DÍEZ TABOADA, M. (1999). *Antología de la poesía del siglo XX*. Madrid: Istmo.
- EAGLETON, T. (1988) [1983]. "Fenomenología, hermenéutica, teoría de la recepción", en *Una introducción a la teoría literaria*, pp. 73—113. México: Fondo de cultura económica.
- FERNÁNDEZ SERRATO, J.C. (2001) "Introducción. Como una imagen que se apaga", en *Minimalia*, J.C. Fernández Serrato (ed.), pp. 13—19. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2002). "Introducción", en *Cantos Rodados (Antología poética, 1960—2001)*, J. Talens, J.C. Fernández Serrato (eds.), pp. 15—114. Madrid: Cátedra.
- (2007). "Parábola del escritor: la poesía como modo de conocimiento", en *El techo es la intemperie. Poesía y poética en Jenaro Talens*, J.C. Fernández Serrato (ed.), pp. 89—111. Madrid: Visor Libros.
- (2007a). "«Aqualung»: poema y discursos hipertextuales. Un itinerario de la lectura", en *Mi oficio es la extrañeza. Ensayos sobre la poesía de Jenaro Talens*, J.C. Fernández Serrato (ed.), pp. 148—171. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GADAMER, H.-G. (1993). *Poema y diálogo. (Ensayos sobre poetas alemanes más significativos del siglo XX)*. Barcelona: Gedisa.
- GARCÍA, A.G. (ed.). (2006). *Antología de la poesía española (1936—1975)*. Madrid: Akal.
- GARCÍA MARTÍN, J.L. (1980). *Las voces y los ecos*. Madrid-Gijón: Júcar.

- ISER, W. (1989) [1968]. "La estructura apelativa de los textos. La indeterminación como condición de efectividad de la prosa literaria", en *Estética de la recepción*, R. Warning (ed.), pp.133–148. Madrid: Visor.
- JARA, R. (1989). *La modernidad en litigio. La escritura poética de Jenaro Talens*. Sevilla: Alfar.
- JAUSS, H.R. (1971). "La historia de la literatura como desafío a la ciencia literaria", en *La actual ciencia literaria alemana*, U.H. Gumbrecht et al., pp. 37–114. Salamanca: Anaya.
- JIMÉNEZ ARRIBAS, C. (2007). "Jenaro Talens: la práctica metapoética del poema en prosa", en *Mi oficio es la extrañeza. Ensayos sobre la poesía de Jenaro Talens*, J.C. Fernández Serrato (ed.), pp. 172–233. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LANZ, J.J. (2007). *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*. Madrid: Desvenir Ensayo, N° 12.
- LEÓN, F.B. (1999). "El poema en prosa en España (1940–1990)", Tesis doctoral, Universidad de la Laguna, Departamento de Filología Española. Disponible en: <ftp://tesis.bbtk.ull.es/ccssyhum/cs86.pdf>, consultado el 23 de febrero de 2013.
- MARTÍN-ESTUDILLO, L. (2007). *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- MÁS, M. y RAMOS, J.L. (1986). "Destrucción, escritura y discurso amoroso en la poesía de Jenaro Talens", en *Jenaro Talens. Quervo poesía. Cuadernos de cultura*, número monográfico 8 (abril-mayo 1986), M. Más y J.L. Ramos (eds.), pp. 3–32.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (2004). *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968–1978*. Madrid: Biblioteca Nueva, col. Documentos para la historia de la poesía española del siglo XX.
- (2008). *La destrucción de la forma (Y otros escritos sobre poesía y conflicto)*. Madrid: Biblioteca Nueva, col. Estudios críticos de literatura.
- (2009). "Y nadie significa", prólogo a *El Bosque Dividido en Islas Pocas. Antología poética (1960–2008)*, J. Talens, pp. 7–31. Barcelona: Círculo de Lectores.
- MORAL, C. y PEREDA, R. M^a. (1979). *Joven poesía española*. Madrid: Cátedra.
- MORALES BARBA, R. (2006). *Última poesía española (1990–2005). Antología*. Madrid: Mare Nosttrum Comunicación.
- PARTZSCH, H. (1998). *Poesía y transgresión. (Re)conquista del cuerpo y temática del alba en la poesía de Jenaro Talens*. Valencia: Episteme.
- PAULINO AYUSO, J. (1983). *La poesía en el siglo XX: desde 1939*. Madrid: Playor.
- (1998). *Antología de la poesía española del siglo XX. Tomo II (1940–1980)*. Madrid: Clásicos Castalia.
- (2003). *Antología de la poesía española del siglo XX. 1900–1980*. Madrid: Castalia.
- PÉREZ PAREJO, R. (2002). *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación de los 50 a los novísimos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.
- POZUELO YVANCOS, J.M^a. (2009). "El sujeto vacío en el Taller poético de Jenaro Talens", en *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*, J.M^a. Pozuelo Yvancos. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PROVENCIO, P. (1988). *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*. Madrid: Hiperión.
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, S. (2011) [2010]. "«By his own thought and feeling»: La imaginación creadora de Wallace Stevens y José Ángel Valente", en *A View from the South: Contemporary English and American Studies*. (34th AEDEAN International Conference), J.R. Ibáñez Ibáñez y J.F. Fernández Sánchez (eds.), pp. 75–79. Disponible en: <http://nevada.ual.es/hum807/Lindisfarne/Santiago_Rodriguez_Guerrero-Strachan_files/here.pdf>, consultado el 3 de marzo de 2013.
- ROMERA CASTILLO, J. (2007). "Calas (semióticas) en la poesía de Jenaro Talens", en *El techo es la intemperie. Poesía y poética en Jenaro Talens*, J.C. Fernández Serrato (ed.), pp. 145–152. Madrid: Visor Libros.

- Saldaña, A. (1995). "Jenaro Talens: reflexión teórica y práctica artística", en *Gramma y Cal: Revista insular de Filología*, N° 1 (enero 1995), pp. 193—209.
- SÁNCHEZ TORRE, L. (1993). *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- SELDEN, R. (1987). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel.
- SEVILLA, S. (2007). "Jenaro Talens: el estilo como política", en *El techo es la intemperie. Poesía y poética en Jenaro Talens*, J.C. Fernández Serrato (ed.), pp. 153—158. Madrid: Visor Libros.
- SILES, J. (2006). *Estados de conciencia. Ensayos sobre la poesía española contemporánea*. Madrid: Abada Editores.
- SIMÓN, C. (2007). "El cuerpo fragmentario y la escritura de los márgenes. El nihilismo optimista de Jenaro Talens y las dificultades de su poesía", en *El techo es la intemperie. Poesía y poética en Jenaro Talens*, J.C. Fernández Serrato (ed.), pp. 227—238. Madrid: Visor Libros.
- STEVENS, W. (1984). *The Necessary Angel. Essays on Reality and the Imagination*. London: Faber and Faber.
- (1987). *Adagia*, ed. y trad. de Marcelo Cohen. Barcelona: Ediciones Península.
- TRABADO CASADO, J.M. (2007). "La desfiguración del sujeto lírico: traducción, máscara y escritura teatralizada", en *Mi oficio es la extrañeza. Ensayos sobre la poesía de Jenaro Talens*, J.C. Fernández Serrato (ed.), pp. 43—54. Madrid: Biblioteca Nueva.
- VALENTE, J.Á. (1971). *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI.
- VODICKA, F. (1970) [1941]. "Historia de la repercusión de la obra literaria", en *Lingüística formal y crítica literaria*, E. Garroni et al., pp. 46—61. Madrid: Alberto Corazón.

Índice de apellidos

Alberti, Rafael 7, 14–15,
Aleixandre, Vicente 7, 14–15, 23–24, 85, 106
Alighieri, Dante 83, 154
Alonso, Dámaso 7, 15,
Álvarez Ortega, Rafael 30
Álvarez, José María 21, 25
Ángeles, José Luis 53, 109, 111–113, 117
Asensi, Manuel 11
Azúa, Félix de 21, 33

Badosa, Enrique 16
Barella, Julia 22, 27, 29, 30
Barral, Carlos 16–17, 27
Barroso, Asunción 17–18
Bataille, Georges 49, 62, 95, 98, 125–126,
149
Batlló, José 8, 43, 46
Beckett, Samuel 47
Bécquer, Gustavo Adolfo 70
Benito Fernández, J. 27
Berceo, Gonzalo de 149
Bermúdez, Silvia 154–156
Bernal Suárez, Daniel 151
Bleiberg, Germán 15
Blesa, Túa 115, 117, 119, 126, 128, 136, 138,
140–142, 163
Bonald, Caballero 16
Borges, Jorge Luis 44
Bousoño, Carlos 30
Brines, Francisco 16–17, 21
Brueghel el Joven, Pieter 48–49

Calles, Juan María 169
Canales, Alfonso 30

Carnero, Guillermo 8, 22, 27, 29
Castellet, José María 17, 20–22, 24–27,
33–34
Cernuda, Luis 14–15, 24, 148
Cleghorn, Angus John 54–56
Colinas, Antonio 33
Collazo Ramos, Leticia 51
Company, Juan Miguel 9, 76, 121, 125–126,
172
Conte, Rafael 27
Costafreda, Alfonso 16
Crémer, Victoriano 15
Crespo, Antonio 16
Culler, Jonathan 38
Cummings, Edward Estlin 48, 158

De Man, Paul 34
Debicki, Andrew P. 13–14, 19, 23, 26–28,
36, 41
Debussy, Claude 160
Deleuze, Gilles 116
Demócrito 150
Derrida, Jacques 115
Descartes, René 154–156
Díaz, Susana 8–9, 11, 27–28, 30–31,
58–59, 61, 63–64, 75, 83, 85–86, 93,
99–100, 104–106, 108, 115–116, 122,
127, 135, 143, 147, 151, 166, 172
Diego, Gerardo 14
Diez Rodríguez, Miguel 15–16
Ducasse, Isidore 51, 164

Eagleton, Terry 36
Eliot, Thomas Stearns 24–25, 47, 148,

- Fernández Serrato, Juan Carlos 7, 9, 27–28, 35, 43–50, 61, 64, 67–68, 70, 73, 85, 89, 94, 96–99, 105, 109–110, 120, 125–126, 138, 143, 146–148, 159–163
- Franco, Francisco 28
- Frege, Gottlob 174
- Fuertes, Gloria 16
- Gadamer, Hans-Georg 37, 39
- Gamoneda, Antonio 15
- García Lorca, Federico 14–15
- García Martín, José Luis 22
- García Montero, Luis 31
- García Nieto, José 15
- García, Ariadna G. 18, 28
- Garroni, Emilio 175
- Gil de Biedma, Jaime 16–17
- Gil-Albert, Juan 30
- Gimferrer, Pere (Pedro) 8, 22, 25, 27, 30, 36
- Góngora, Luis de 14
- González, Ángel 16–17, 23
- Goytisolo, José Agustín 16–17
- Goytisolo, Juan 16
- Goytisolo, Luis 16
- Grande, Félix 16
- Guillén, Jorge 14–15
- Guillén, Rafael 7
- Hierro, José 15
- Hölderlin, Friedrich 100
- Iser, Wolfgang 11, 34, 38, 57
- Jara, René 7, 9, 52–53, 56, 74, 84, 87, 90, 93, 95–96, 103–104, 106, 108, 111, 116, 118, 120–121, 131, 135, 142, 146, 153, 156, 163–164
- Jauss, Hans Robert 11, 37, 45, 57
- Jiménez Arribas, Carlos 47, 51, 58, 60, 114, 125, 128, 130, 132–133, 135–136, 140, 164–166
- Jiménez, José Olivio 45
- Jiménez, Juan Ramón 14, 16, 148
- Judice, Nuno 64
- Kant, Immanuel 31
- Lanz, Juan José 13, 17, 23, 26, 28–30, 32–36, 38
- Lautréamont, Conde de 51, 54
- Lenin, Vladímir Ilich 59, 125
- León, Benigno Felipe 48
- Lévinas, Emmanuel 125
- Lyotard, Jean-François 31, 175
- Mallarmé, Stéphane 96, 149, 154, 156, 159
- Mao, Tse Tung 125
- Marlowe, Christopher 148
- Martín-Estudillo, Luis 30, 33–34, 36–37, 112
- Martínez Sarrión, Antonio 21, 169
- Más, Miguel 53, 67, 79–80, 88, 92, 109, 113, 120
- Méndez Rubio, Antonio 15, 20, 23–24, 28, 32–34, 36, 39, 46, 99, 122
- Moix, Ana María 22, 25
- Molina Foix, Vicente 22, 25
- Moral, Concepción 22, 47
- Morales Barba, Rafael 20, 22–24, 28, 43
- Morrison, Jim 158
- Neruda, Pablo 83
- Nietzsche, Friedrich 125, 149, 152
- Nora, Eugenio de 15
- Olson, Charles 158
- Otero, Blas de 7, 14
- Panero, Leopoldo María 22, 25, 27, 33, 116
- Partzsch, Henriette 63, 84
- Paulino Ayuso, José 13–22, 25, 27, 29, 33
- Paz Díez Taboada, María 15–16
- Paz, Octavio 24
- Peicovich, Esteban 31, 93
- Peña, Pedro J. de la 7
- Pereda, Rosa María 22, 47
- Pérez Parejo, Ramón 8, 17–20, 32, 39–40, 63, 65, 101–102, 110, 171
- Perse, Saint-John 25
- Picasso, Pablo 55
- Platón 58, 120, 152, 160–161
- Pleynet, Marcelin 143, 147, 149
- Pound, Ezra 24–25, 47, 158
- Pozuelo Yvancos, José María 53, 61, 67, 91, 116, 132, 149, 176
- Prieto, Antonio 8, 43, 46
- Provencio, Pedro 29

-
- Ramos, Juan Luis 53, 67, 79—80, 88, 92, 109, 113, 120
 Ribes, Francisco 15
 Rodríguez Guerrero-Strachan, Santiago 54—57
 Rodríguez, Claudio 16—17, 21
 Roethke, Theodore 128
 Romera Castillo, José 99, 101—102, 123, 127, 142
 Rosales, Luis 30
 Rosset, Clément 95
- Saldaña, Alfredo 100, 103, 117, 121
 Salinas, Pedro 14
 Sánchez Torre, Leopoldo 29, 32, 37—38, 40—41, 60, 171—172, 174
 Selden, Raman 34—35, 50, 63
 Sevilla, Sergio 120—121, 136
 Siles, Jaime 22—23, 25, 27—28, 30, 36—37, 39
 Simón, César 7, 121
 Stevens, Wallace 25, 54—57, 158—159
 Suzuki, Daisetsu Teitaro 125
- Talens, Jenaro 7—11, 14, 21—22, 26—28, 30—33, 35—37, 43—65, 67—68, 70—86, 88—110, 112—123, 125—133, 135—166, 169—176
 Trabado Casado, José Manuel 147, 158
 Tull, Jethro 143, 148, 158
- Uccello, Paolo 163
 Unamuno, Miguel 106
- Valente, José Ángel 15—21, 30—31, 54
 Valverde, José María 16
 Vázquez Montalbán, Manuel 21
 Villamediana, Conde de 75, 83
 Villena, Luis Antonio de 27
 Vodicka, Félix 44
- Williams, Williams Carlos 158
 Wittgenstein, Ludwig 125
- Yeats, William Butler 25

Ewa Śmiłek

Space of transformation (Meta)poetry of Jenaro Talens: between theory and practice Around *El vuelo excede el ala*

Summary

The present book analyses the poetry of Spanish author Jenaro Talens Carmona, one of the representatives of *Generation of Novísimos*, also called *Generation of the 70s*. In the 1970s the author's lyrical and theoretical works were published, which is why literary critics have considered Talens to be not only a poet but also a literary theorist. Throughout the decade the author published such collections of poetry as *Una perenne aurora*, *Vispera de la destrucción*, *Ritual para un artificio*, *El cuerpo fragmentario* and *Reincidencias*. The most notable theoretical works from this period include *El espacio y las máscaras*, *El texto plural* (1975), *La escritura como teatralidad* (1977) or *Elementos para una semiótica del texto artístico* (1978). Since 1980s he has published numerous collections of poems, as well as a number of theoretical texts. It is also important to mention the publications in which Talens gathers almost all of his previous writings, such as *El vuelo excede el ala* (1973), *Cenizas de sentido. Poesía 1962–1975* (1989), *El largo aprendizaje. Poesía 1975–1991* (1991) and, more recently, *Puntos cardinales. Poesía 1991–2006* (2006).

In the creation of the *Generation of Novísimos* scholars distinguish different aesthetic trends among which we find metapoetry (self-consciousness and self-reflection). In this regard, Jenaro Talens is seen as one of the leaders of his Generation and has been referred to as the "metapoet." Interestingly, Talens himself has frequently spoken against this label. His negative attitude towards metapoetry prompts me to ask two important questions: first, whether Talens is a metapoet or not, and second, why he contradicts the opinion of numerous literary critics about metapoetry. To answer these two questions is the main purpose of this book.

On the one hand, therefore, I discuss Talens's work which has not yet received enough attention from scholars; on the other, I try to answer the two questions mentioned above. To accomplish the former, I focus on *El vuelo excede el ala*, the first compilation of his poetry, published in 1973, which is, in my opinion, the most appropriate book to show the author's poetic aesthetics. The compilation includes the author's initial work which appeared before 1973 (volumes such as *En el umbral del hombre*, *Ámbitos*, *Vispera de la destrucción*, *Una perenne aurora* and *Ritual para un artificio*), making it feasible to demonstrate his poetic development. More importantly, the collection contains a section entitled *Taller* ("Workshop"), written between 1972 and 1973, whose name contributes to the metapoetic character of the work. Moreover, *El vuelo excede el ala* opens with a prologue entitled "Espacio del poema" ("Space of a Poem") which becomes a theoretical proposal on the act of creation of a poem. Consequently, the recompiling volume can be considered a summary of the method of Talens's creation and seen as a testimony to the Spanish author's development.

The first, theoretical part of the book is the presentation of the "new poetic aesthetic" that emerges in Spain during the period after Spanish civil war. The poetic-generational division in Spanish poetry is presented and, more specifically, the *Generation of the 50s* and the *Generation of Novísimos* are discussed. Some characteristic elements can be seen in the works

of the representatives of these groups, which create the new poetic aesthetic. Followingly, metapoetry is defined and discussed in the context of the *Novísimos*.

The second chapter is mostly concerned with Jenaro Talens's theoretical postulates about poetry and the act of its creation, as presented in the prologue to *El vuelo excede el ala*. The most important thesis by Talens is that a poem is a space of transformation. Moreover, this part of the book contains the analysis of the poem which follows the prologue, in which Talens puts his theoretical postulates into practice.

The third chapter comprises the analysis of Talens's poetry included in his first three volumes, which also are the first three parts of *El vuelo excede el ala*. The poems are analysed in chronological order, with attention being paid to chosen motives, such as loneliness, death, love, and the symbol of the mirror. What is more, the last two sections of this part are dedicated to the construction of lyrical subject and poetic language.

In the fourth chapter of my thesis I analyse the last part of *El vuelo excede el ala*, entitled "Taller" ("Workshop") and confirm its metapoetic character by analysing the topics included in it. Jenaro Talens describes in it the three elements which create the signification of the poem: the text, the author, and the reader.

In the "Conclusion," I answer the questions posed at the beginning of this book (if Jenaro Talens is a metapoet and why he disagrees with literary critics who view him as such). Taking into consideration the analyses performed in the previous chapters, I see Talens as a metapoet, and his entire creation as a well-planned poetic project whose main purpose is to present a novel perspective on poetic creation.

Redakcja: Ewelina Szymoniak
Projekt okładki: Kamil Gorlicki
Redakcja techniczna: Barbara Arenhövel
Łamanie: Alicja Załęcka

Copyright © 2014 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-048-8
(wersja drukowana)
ISBN 987-83-8012-049-5
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 11,75. Ark. wyd. 14,5. Papier offset.
kl. III, 90 g Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Więcej o książce



CENA 20 ZŁ
(+VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-048-8